

MIRCEA MUTHU

literatura română și spiritul sud-est european

MOMENTE  SINTEZE

II
31.537



MIRCEA MUTHU

**LITERATURA ROMÂNĂ
ȘI SPIRITUL
SUD-EST EUROPEAN**



„Componenta balcanică în firea românului, mai cu seamă a valahului de la Dunăre, a fost de cele mai multe ori trecută cu vederea... Balcanismul a devenit chiar pentru reprezentanții intelectualului și țăranului român o categorie inferioară, demnă mai degrabă să fie combătută și, după putință, anulată. Nu există însă lucru, în această lume, care, cercetat cu iubire, să nu dezvăluie în adâncimea lui laturi cu adevărat prețioase.“

TUDOR VIANU

CUPRINSUL

I

VOCAȚIA TEORETICIANULUI	11
-----------------------------------	----

II

ETAPELE ISTORICE ALE CONCEPTULUI	25
Bizanțul dincolo de moarte	27
Posteritatea Imperiului romeic (p. 27—31). <i>Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie</i> (p. 31—33). Structura bizantină (duală) a <i>Învățăturilor</i> : dualismul ideologic, concepția sacral-profănă, hieratism-dinamism în plan artistic (p. 33—38). Sentimentul istoriei tragice în <i>Învățături</i> (p. 38—41). <i>Învățăturile</i> și motivul inorogului. Sensurile acestuia (p. 42—44). Aulic și popular la Neagoe Basarab. Bipolaritatea <i>Învățăturilor</i> (p. 46—51). Raportul dintre aria bizantino-slavă și cea occidentală în <i>Învățături</i> (p. 51—53). Posteritatea pareneticii lui Neagoe Basarab (p. 53—54).	
Între balcanitate și balcanism	55
Dimitrie Cantemir, sinteză între Orient și Occident (p. 55—59). Concilierea Orientului antiotoman cu umanismul occidental (p. 60—62). Dualitatea formației cultural-științifice și a izvoarelor operei (p. 62—64). Sinteza de gândire a prințului : conceptul de lumină și motivarea acestuia în <i>Divanul</i> ; teoria predominantă despre dezvoltarea ciclică (p. 64—75). Cantemir și subsolul <i>Istoriei</i> otomane : concepția duală (mobilism-immobilism) despre dezvoltarea istoriei. Subsolul <i>Istoriei</i> și trecerea	

de la balcanitate la balcanism (p. 75—84). *Istoria ieroglifică și începuturile balcanismului literar* (răscumpărarea prin cuvîntul recuperator) (p. 84—92).

Consacrarea balcanismului	93
Aproximarea teoretică a conceptului (sensurile balcanismului, balcanismul ca dramă și parodie ș.a.) (p. 93—123). Anton Pann sau revanșa artei profane asupra celei religioase (p. 123—132). <i>Hristoitia</i> (p. 132—133). Ecouri bizantine : <i>Povestea poamelor</i> (p. 134—136). <i>Archirie și Anadan</i> (p. 137—139). Dubla față a lui Anton Pann : nastratinismul, componentă a spiritului balcanic (p. 139—142). Esop și Anton Pann (p. 143—150). Anton Pann și proverbul sud-estic (p. 150—154). Nicolae Filimon sau cronica despre „ciocoi vechi” (p. 154—162). Retrospectiva lui Ion Ghica și elogiul „spunerii” (p. 162—171). Cîteva concluzii. Balcanismul, categorie tipologică descrisă (p. 171—173).	

Prelungiri literare	174
Argument. „Prelungirile” și dimensiunile interferente ale balcanismului ce se consolidează estetic (p. 174—179). Amintirea Țarigradului (Mihail Sadoveanu) (p. 179—183). Duhul balcanic (I. L. Caragiale) (p. 183—186). Nebănuita aventură (Panait Istrati) (p. 187—199). Estetizarea epicului (Emanoil Bucuța) (p. 199—209). Pitorescul moral (Gala Galaction) (p. 209—216). Bizantinismul imaginii (Adrian Maniu) (p. 216—228). Vîrstele lui Balkaneus (George Magheru) (p. 228—236). Autocratism estetic și sancțiune etică (Mateiu Caragiale) (p. 236—255). „Ultima Grecie...” (Ion Barbu) (p. 256—276). „Melanholia” princepelui (Eugen Barbu) (p. 276—280).	

III

CUVÎNT DE ÎNCHEIERE	284
-------------------------------	-----

I

VOCAȚIA TEORETICIANULUI



Menite să semnaleze permanentele de civilizație ale unei etnii, o serie de concepte își limpezesc conținutul formînd, la rîndul lor, jaloanele unor cercetări deosebit de fecunde. Estetice, literare sau de altă natură, ele se întîlnesc pe același teren în năzuința de a fixa ori de a aproxima măcar un profil spiritual colectiv. Relativismul rezultatelor extrase dintr-o sferă atît de vastă este explicabil. Dincolo de acesta însă, cercetătorul primește tiparul, atît de necesar, al unei atitudini unitare: devine, în felul său, uneori pedant, un vizionar. Iar în final, dobîndește mulțumirea rară de a fi încercat să elaboreze o construcție teoretică, elastică și logică în aceeași măsură. Izvorît din numeroasele studii de literatură, estetică sau filosofie a istoriei, acest sublimat, care este conceptul literar, implică și solicită o perspectivă adîncă. Cercetătorul forează miezul faptului de cultură pînă la descoperirea unor sensuri pe care le vrea ultiime, fundamentale. Concluziile, dobîndite în acest chip, sînt condiționate — printre altele — de o mare consecvență din partea studiosului și mai ales de capacitatea de sintetizare a acestuia, ce presupune un spirit flexibil. Fără îndoială, uneori mai mult bănuite, nervurile converg treptat în conceptul rezumativ într-o nobilă și spectaculoasă aventură a gîndului. Demersul teoreticianului constă în „cunoașterea sintetică” a literaturii și nu numai a acesteia, cum consideră Weliek (*Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970, p. 4). Studiul, în acest sens, al mentalității artistice colective aflată într-un moment sau altul de evoluție, se desfășoară

pe secțiuni multiple și convergente. Acest tip de cercetare totalizează și contribuțiile critice fragmentare, conferindu-le acestora unitatea sistemului. Considerată ca realitate integrată organismului social, opera literară ajută la găsirea liniilor de forță ideologice și estetice, caracteristice epocii în discuție. Inventarierea, în primul rând, a tuturor factorilor în măsură să ducă la găsirea așa-numiților *indici* este o operație esențială ce nu se poate efectua cu mijloacele obișnuite ale criticii foiletonistice. Problema este în ce măsură cunoscutele fenomene au valoarea unui test și, mai larg, a unui indice cultural. Interesează aici frecvența în circulație a fenomenului sau a ideii respective, precum și consemnarea ipostazelor sale. Se cunosc, de pildă, suficiente date despre teoria coridaleană a „adevărului dublu” ce a fertilizat, în veacul al XVII-lea, gândirea intelectualului din spațiul sud-estic. Se știe că teoria aceasta, ce a provocat o serioasă breșă în scolastica medievală, nu este creația lui Teofil Corydaleu, ci a lui Averroes, care unise, dealtfel, în conceptul de „intellect unic” cele două forme ale intelectului aristotelic, activ și pasiv. Răspîdită în perimetrul peninsular ea poate așadar testa o nouă orientare, cea laică, chiar dacă între accepțiunea ulterioară a lui Ioan Cariofilis și cea a lui Dimitrie Cantemir există deosebiri deloc neglijabile. Întrebarea este dacă putem considera fenomenul de mai sus drept un indice cultural definitoriu și pentru formația spirituală a societății românești dintr-o anumită perioadă, aceasta în pofida cercetării, am spune arhivistice, la care am fi obligați? Cu alte cuvinte, am putea conchide despre viabilitatea unui indice cum este cel amintit *numai* recurgînd la studiul unei singure personalități creatoare? Credem că răspunsul este afirmativ dacă ne raportăm la un Dimitrie Cantemir ce reprezintă, după *Învățăturile* lui Neagoe Basarab, cea de-a doua *sinteză* a literaturii noastre vechi.

Desigur, frecvența elementelor nu istovește problema. Fenomenele, depistate și urmărite în circulația lor, se întîlnesc, sensul acestora devine concentric luminînd din mai multe unghiuri o atitudine culturală, o idee filozofică

etc. Pentru a analiza gândirea intelectualului sud-estic în curs de laicizare, Virgil Cândea observă în mod convergent circulația cărților, școala de la începutul secolului al XVIII-lea, fondul doctrinal și cel etic al intelectualului, extrăgând de aici „indicii culturali ai turcocrăției”, deci acele, să le zicem, constante ce au contribuit la configurarea fundamentelor de gândire din epoca fixată. În mod oarecum asemănător procedează Paul Cornea într-o lucrare complexă, dedicată *Originilor romantismului românesc*, sau Alexandru Duțu, care se ocupă de rolul funcțional al „cărților de înțelepciune” în cultura noastră.

În acest proces, de reconstituire, esențializare, dar și de disociere — în deplin consens cu specificul nostru național —, teoreticianul este dublat de istoricul literar, caracterizat în primul rînd prin respectul textului cu care lucrează. În ce ne privește, problema de mai sus ne interesează numai întrucît indicii culturali-ideologici generează serii estetice specific românești, și lucrul este normal de vreme ce tema noastră are — cel puțin în acest volum — un aspect preponderent *literar* (sugerat și în titlul poate prea larg), de unde limitele lucrării. Cîteva explicații devin astfel necesare, nu înainte însă de-a afirma (lucru ce rămîne să fie dovedit pe parcurs) că *vocația teoreticianului* este, în ultimă analiză, aceea de a extrage, de a chintesenția — la nivelul său de abstractizare — observațiile sociologului, istoricului și criticului literar în construcția de idei, menită (deseori programatic) vieții eterne... Deziderat seducător și plin de candoare în același timp! Judecata estetică, comentariul — oricum justificativ — urmează destinul operei, al ficțiunii, dacă nu perisabilă, în orice caz transformabilă ca semnificații în virtutea naturii sale istorice, naționale ș.a.m.d. Actul de-a anticipa o asemenea construcție (Cf. *Orientări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1972) ilustrează nevoia, într-un fel grăbită, de certitudinii și sugestii, ce stau la temelie oricărei prime încercări de statuare teoretică a unui fenomen precum balcanismul literar, chiar dacă aceasta reconfirmă, în final, justetea unor aproximări teoretice anterioare pentru

a fi, la rîndul său, validată sau infirmată în procesul dialectic al evoluției ideilor.

★

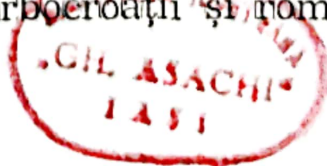
Metodologic vorbind, „cunoașterea sintetică“ este rezultatul cercetărilor multiplane, sistematice. Ea reclamă și impune în același timp un sistem de coordonate, a căror variabilitate e determinată atât de obiectul studiului, cît și de „harul“ teoreticianului, istoricului și criticului literar. Astfel, principiul orizontalității — prezidat de criteriul cronologic, adică de ideea succesiunii și a comunicanței ciclurilor istorice — se întâlnește cu cel al verticalității, ce cuprinde, în secțiuni transversale, studiul temelor, motivelor, deci al „invariantelor“ sau al seriilor estetice propriu-zise, toate acestea privite comparativ și, evident, în profunzimea problemei noastre. E vorba de a releva — prin raportare la perimetrul cultural sud-estic, tocmai originalitatea sensibilității estetice românești, manifestată în folclor și în literatura cultă. Punctul de convergență al celor două axe va fi tocmai conceptul de balcanism, văzut în multiplele sale determinări, externe (social-istorice) și interne (estetice). Așa se explică delimitarea studiului nostru în trei secțiuni mari, de dimensiunile unor volume separate. Cercetarea de față, intitulată *Literatura română și spiritul sud-est european*, urmărește, mai bine zis propune principalele etape istorice ale conceptului de balcanism, devenirea acestuia adică și înțelegînd prin el o concretizare, o ipostaziere a conceptului — destul de vag formulat, deși mult vehiculat — de „spirit sud-est european“. Aceasta pe de o parte. Pe de alta însă, nu vom înceta să subliniem faptul că ne-am propus studierea unui motiv și a unei tipologii care *nu epuizează (ar fi și imposibil) tipologia spiritualității românești în ansamblul său*, cu mult mai complexă, observație la care vom reveni de altfel. Prezentul volum va fi urmat de un al doilea, *Permanențe literare-sud-est europene* — cu raportări firești și concrete la literaturile popoarelor balcanice, pe linia disocierii și a circumscrierii mai exacte a geniului creator al poporului nostru. În sfîrșit, a treia secțiune va fi consacrată — ca

un rezultat firesc — unei posibile definiri a *Conceptului balcanismului literar*. Neavînd, precum romantismul, clasicismul sau altele curențe literare, un statut estetic, încercăm — pe cît ne este posibil — să propunem noi unul, pornind însă — cum e și normal — de la „praxis“-ul cercetării, ceea ce motivează, ordonăm, ordinea de succesiune a titlurilor de mai sus și dintre care ne vom opri, cu un plus de atenție, la primul.

★

Înainte de toate trebuie să precizăm că definirea, clarificarea conceptului repetăm, posibil, de balcanism literar românesc, privit — în această primă secțiune *ab interioribus* și în evoluția sa, nu poate face abstracție de *balcanitatea* implicată în literatura „beletristică“, filozofică și religioasă a lui Neagoe și Cantemir, deci în evul mediu românesc. Ajunși în acest punct se cuvin cîteva lămuriri ce debutează, nu întîmplător, cu niște întrebări. Ce este „spiritul sud-est european“? Poate fi el exact circumscris unei epoci, deci îl putem considera ca pe o realitate istorică, sau, dimpotrivă, nu e decît o noțiune vagă, lipsită de substanță și cu pretenția de a trimite la o *forma mentis* ideală, atemporală? Dacă nu există o definiție precisă (așa cum se poate vorbi de precizie în termenii istoriei culturale), se pot delimita totuși niște componente, niște elemente ce l-ar alcătui? În ce raport ne aflăm noi față de „spiritul sud-est european“? În sfîrșit, constituie el un termen de referință în procesul de elucidare a relației specific național-universal, național-internațional în literatură? Pentru a răspunde la aceste întrebări, a căror dificultate a fost recunoscută de către toți cercetătorii vechi și actuali ai acestui spațiu, sîntem de părere că trebuie să pornim de la realitatea unui fapt: anume, existența din punct de vedere geografic a unei zone ce cuprinde Peninsula Balcanică pînă la Dunăre și teritoriul de la nordul fluviului inclusiv Transilvania legată de Țara Românească și Moldova prin șira spinală a arcului carpatic, așa-numita zonă a „sud-estului european“. Problema se complică însă chiar de aici, și cu atît mai mult cînd ne referim la compoziția etnică: neogrecii, albanezii, bulgarii, sîrbocroații și românii. Fie-

351.318



care dintre aceste popoare are o fizionomie proprie, bine articulată de cultura acestora, în pofida schimburilor de valori, numeroase și care se datorează unor împrejurări istorice comune ce îarăși nu se pot nega. Nicolae Iorga contesta hotărît unitatea spirituală și geografică a Balcanilor vorbind, în schimb, de așa-numitele „amintiri istorice“, ce aparțin în egală măsură tuturor popoarelor din spațiul sud-estic al continentului : „Același popor ne-a ridicat către cultura cea mai înaltă : poporul roman ; același stat ne-a ținut într-o organizare politică : statul bizantin ; aceeași rasă dominantă (turcii — n.n.) ne-a dat, pe lângă multă garanție, și multă suferință“ (*Ce înseamnă popoare balcanice ?*, Vălenii de Munte, 1915). „Numitorii comuni“ relevați ar contribui astfel la concretizarea, într-un fel, a conceptului văzut deci ca o realitate istorică. Cel mai rezistent ni se pare primul : tracii, ilirii și daco-geții (strămoșii poporului român de astăzi) au fost romanizați, procesul cel mai intens petrecându-se, așa cum se știe, în perimetrul nord-dunărean, definitivându-i fizionomia spirituală. În spiritul unității în diversitate s-a observat că popoarele balcanice „se prezintă cercetătorilor, în toate domeniile, ca un ansamblu de cercuri care se întretaie, dar care au arcuri comune“ (V. Papacostea, *La péninsule balcanique et le problème des études comparées*, în *Balcania*, 1943, vol. VII). Un asemenea „arc comun“ îl constituie fondul tracic ce a primit „altoiul“ romanității, „prins“ în grade diferite, puțin vizibil astăzi la popoarele sud-slave în comparație cu romanitatea profundă a noastră, a românilor. Ne îndreptățesc oare aceste „arcuri comune“ să fixăm într-o definiție așa-zisul „spirit sud-est european“ ? Desigur că nu, mai ales că de-a lungul istoriei popoarele zonei s-au dezvoltat sub semnul aprofundării originalității lor specifice. Lucrurile sînt cu deosebire clare în cazul poporului român. Acesta — subliniază Adrian Fochi într-o recentă cercetare — „nu s-a născut în Balcani și nici nu a trăit în Balcani ; el a trăit totdeauna la nord de bulgari și de sîrbo-croați“ (*Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești*, editura Academiei R.S.R., București, 1975, p. 245). Balcanismul — așa cum vom încerca dealtfel să arătăm — este tocmai rezultatul detașării noastre structurale, și nu al im-

plicării, așa cum s-ar părea la prima vedere. Condițiile politico-geografice deosebite, contextele de cultură, în care am deținut întotdeauna o poziție a n o a s t r ă, toate acestea impun disocieri, cu intenția de a explicita esențialitatea culturii noastre, nu numai populară, așa cum dorea de pildă D. Canacostea. „Se cuvine — scria acesta — să cercetăm această literatură (populară — n.n.) în primul rînd ca o literatură română și apoi ca o literatură balcanică“ (*Poezia tradițională română*, E.P.L., București, 1969, I, p. 29, s.n.). Este poziția de la care am plecat și noi în cercetarea de față.

Odată cu expansiunea Semilunii, după 1453, ce a marcat sfîrșitul celei de-a „doua Rome“, odată cu apariția turcilor deci, „spiritul sud-est european“ se constituie ca un *impact* între forța otomană și colectivitățile sud-estice pe de o parte, și ca un front comun, ideologic vorbind, de luptă a acestora împotriva imperiului în curs de constituire. Timp de o jumătate de mileniu existența popoarelor din zonă stă sub semnul eroicului, atitudine coagulantă alături de păstrarea tradițiilor elene, ce ne-au intermediat — nouă mai ales — legăturile neîntrerupte cu spiritul vechii Rome. În impactul amintit, Bizanțul rămîne termen de constantă referință pînă la 1821 cînd, în principatele dunărene — unde toate popoarele balcanice și-au găsit locul ideal pentru lupta de eliberare națională — eteriștii încearcă să re-facă, tocmai aici, imperiul dispărut. Turcii trebuie deci și ei integrați în acest „spirit“ nu numai prin reacțiile pe care le provoacă (și mișcările naționale sînt o dovadă, indiferent că ne referim la Mihai Viteazu sau la albanezul Skanderbeg), ci și prin zestrea de înțelepciune orientală — manifestată în creația populară — și pe care sud-estul o preia, naturalizînd-o în conformitate cu specificul fiecărui popor. În contextul de mai sus, Anton Pann, de pildă, nu este un scriitor sud-est european, ci unul român, un roman ca *Divanul persian* (Mihail Sadoveanu) nu e o creație sud-estică, el aparține geniului creator românesc, ca și balada despre *Meșterul Manole* ș.a.m.d.

Înțelegînd deci „spiritul sud-est european“ drept o unitate în diversitate, manifestată cu precădere în epoca dominației otomane, am preferat să-l înlocuim cu o altă noți-

une, amintită deja, aceea de *balcanitate*. Aceasta tocmai din lipsa, pînă în prezent, a unei definiții mulțumitoare ; cînd l-am mai utilizat, am făcut-o intercalîndu-l între ghilimele. Balcanitatea în schimb precizează oricum, prin reducere, conceptul vag de „spirit sud-est european“.

Dacă ultimul trimite totuși prin uzanță la factorul etnic de substrat, balcanitatea sîntem de părere că circumscrie mai exact epoca de dominație politică a Semilunii, deci perioada impactului prelungit, ce s-a cristalizat în niște atitudini ferme, culminînd cu lupta efectivă pentru eliberarea națională. La accețiunea *etnică* („spirit sud-est european“), ce reclamă încă studii nuanțate, o adăugăm pe cea *etică și axiologică*, deci mai conturat *istorică* (balcanitate), preferînd-o pe aceasta din urmă. Ținem să subliniem că între cele două concepte nu vedem un raport de suprapunere ci, credem noi, unul de continuitate pe linia conștientizării unei colaborări seculare a românilor (nesupuși militar Imperiului și păstrîndu-și autonomia politică) cu popoarele din peninsulă.

Ce cuprinde *balcanitatea*, prin urmare ? Datele unei axiologii comune popoarelor peninsulare în secolele XVI—XVIII (ce justifică tocmai fixarea *indicilor*), atitudinea antilotomană ce a răbufnit adeseori și care și-a găsit expresia în forme artistice caracteristice, proliferarea literaturii parenetice de îndepărtată tradiție bizantină, moralismul și retorismul popular — consolidate de creațiile paremiologice, competiția dintre elementele de gîndire și mentalitate creștin ortodoxe și cele laice, raporturile dintre nivelul aulic și cel popular din sensibilitatea artistică a epocii ș.a.m.d., toate acestea oferă un cadru de referință necesar. Balcanitatea ne interesează numai întrucît ea generează — și repetăm lucrul acesta — serii estetice de tipul motivelor și al temelor, încorporate de ceea ce am numit *balcanism* literar, obiectivul de bază al lucrării noastre. Semnificînd continuitatea valorică precum și echilibrul moral, balcanismul se identifică, pînă la un punct, cu balcanitatea tocmai prin sentimentul hipertrofic al istoriei vitrege, al cărui reflex se dovedește a fi chiar și în dimensiunea sa parodică și, uneori, de grație stilistică. Pornind de aici, *privit prin lentila istoriei*, balcanismul

nu înseamnă artificiu, nici decorativism ori „mahalagism“, ci o dramă ce a primit nu o dată accentul tragic. (Nastratinismul, el însuși, trebuie să se bucure de o analiză mai nuanțată.) Ca realitate estetică însă, deci ca ficțiune literar-artistică, balcanismul se detașează de balcanitate și, respectiv, de „spiritul sud-est european“, el nefiind un corespondent și nici un simplu reflex al celor două concepte, ci o artă a cuvântului ce recuperează și „răscumpără“ — la modul tragic sau parodic — o istorie națională dramatică, dându-ne sentimentul permanenței noastre în timp și spațiu. Mai exact, aplecarea către formele eposului, retorica de filieră bizantină, elemente ale narativei orientale, imensul tezaur folcloric fertilizator s-au altoit constant — de-a lungul timpului — pe trunchiul sensibilității noastre lirice, de esență latină, alcătuindu-se o sinteză. Balcanismul, anunțat de Cantemir și consolidat în epoca lui Anton Pann, contribuie la definirea unei școli naționale de *stil artistic*. În plan mai general apoi, balcanismul trebuie considerat și ca expresie a permanentei identificări și confruntări cu sine însăși, în spirit, a unei națiuni geto-romane care ia de pretutindeni ceea ce, de fapt, îi aparține ținând cont de intermediarii pe care-i asimilează naturalizându-i, prefăcându-i în valori autohtone. Iată de ce am numit balcanismul „continuitate viallorică“, acceptându-l — în același timp — drept un fenomen estetic definit ca „aspirație către idealul de clasicism“ (C-tin Florin Pavlovici) și prelungire particulară a spiritului mediteranean, fenomen ce ne reprezintă, evident, doar pe o anumită latură a spiritului nostru național. În acest sens, balcanismul alcătuiește doar o secțiune din tipologia întregii spiritualități românești. (E suficient să amintim aici un „topos“ fundamental al românului: Locul — satul românesc, Omul — țăranul și Creația sa — poezia populară alcătuiesc părțile unui întreg ce ne reprezintă esențial, din unghi geografic, etnic și spiritual.)

Plecând așadar de la balcanitatea, înțeleasă în modul de mai sus, la pareneticii lui Neagce, trecând prin echilibrul realizat de enciclopedismul lui Cantemir, ajungem la barocul *sui-generis* al tripticului Anton Pann-Nicolae

Filimon-Ion Ghica, ce c o n s a c r ă balcanismul literar, iar apoi la „prelungirile“ din acest veac care — prin Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Eugen Barbu și alții — reabilitează și consolidează fenomenul în sens estetic. O primă aproximare a conceptului — și considerăm că stadiul actual al cercetării nu permite, deocamdată, mai mult — am încercat-o în partea a treia a lucrării noastre, *Consacrarea balcanismului* (p. 93—123) urmînd ca el să fie precizat în secțiunile următoare ale cercetării, enunțate în rîndurile de mai sus.

★

În cele ce urmează n-am avut nici un moment pretenția de a schița o „istorie posibilă“ a literaturii noastre și nici măcar una „polemică“, pentru a ne exprima în termenii unor personalități artistice contemporane, Paul Anghel și Eugen Barbu. E drept că, picurat din vîrful condeiului, veninul are o funcție curativă gravînd uneori efigia polemistului de marcă. Aceasta, indiferent că ideile contestate și soluțiile propuse sînt scaldate în vehemență oratorică, ori primesc croiala cu linii temperate de rigoarea demonstrației. În cazul nostru, intenția polemică transpare mai mult din accentul pus pe încercarea susținută de de-peiorativizare a fenomenului. Faptele de cultură, în speță cele literare, oferă posibilități de interpretare ne-numărate, deși nu rare sînt cazurile cînd se bate cam aceeași monedă calpă, formînd și mai apoi consolidînd o prejudecată. *Lupta împotriva unei erori înrădăcinate în mentalitatea colectivă depășește frontierele simplei polemici, fiind un proces de durată nelipsit de eșecuri dure-roase.* „Recunoscînd — spunea Lucian Blaga — redutabilitatea simțului comun, nu rostim încă nici o judecată cu privire la legitimitatea sa“, deoarece — ca să continuăm cu vorbele aceluiași gînditor — această judecată „ne surîde numai ca rezultat final al studiului“ (*Despre conștiința filozofică*, Editura Facla, Timișoara, 1974 și *Despre gîndirea magică*, Editura Fundațiilor, București, 1941).

Denaturarea, de pildă a rolului uriaș pe care l-a jucat civilizația bizantină aparține, cum se știe, luminismului unei Europe orgolioase ce încerca astfel să-și justifice

neînțelegerea dintotdeauna față de Imperiul ce a asigurat liniștea necesară fenomenului apusean al Renașterii. Accepțiunea spațiului caracterizat prin luxură morală (uitându-se, de pildă, „blindețea“ condotierilor italieni) se prelungește pînă astăzi în asociații cu tentă peiorativă, alimentate și de amintirea, încă proaspătă, a dominației Semilunii otomane. Balcanismul, și el, ar constitui o asemenea marcă negativă de care ar trebui să ne despărțim cît mai degrabă, cu toate că, paradoxal, fundamentat de fluxul permanent al „cărților de înțelepciune“, moralismul este tocmai una dintre coordonatele spiritului colectiv din aria sud-estică. Dacă, din punct de vedere estetic, balcanismul se constituie prin Pann, Filimon și Ghica, el aparține și veacului nostru, fiind, așa cum vom încerca să arătăm, produsul unei detașări — prin timp și condiții social-istorice deosebite — de „cîntecul de lume“ și, evident, de balcanitatea epocii lui Neagoe și Cantemir. Conviețuirea spirituală și politică a popoarelor din peninsulă și a românilor s-a clădit pe sentimentul istoriei tragice, iar detașarea, într-un fel obiectivarea, trebuie înțeleasă ca rafinare și „prelungire“ estetică a acestui *saeculum*. De aceea, între „melanholia“ Inorogului — preluat, în timpurile noastre, și de către Lucian Blaga — și aceea a *Princepelui* există o continuitate de esență. În spiritul ideii de mai sus, a considera că balcanismul — acest concept-imagie foarte complex — se reduce la „fantezia absolută, exterioritatea spectaculoasă a conținutului, pasivitatea decorativă, falsitatea nerespectuoasă, un *lamento* bucurios (?), scepticismul șmecher (?), snobismul nefinalizat și poanta fără anecdotă(?)“ (Marian Popa, *Modele și exemple*, Editura Eminescu, București, 1971) etc. sînt niște truisme pe care le încadrăm în același „simț comun redutabil“. Este destul să amintim, de exemplu, că meșterul Manole — un veritabil Faust răsăritean — și Chira Chiralina compun, alături de alte figuri memorabile ale eposului, medalia *tipului tragic*, înfirmînd astfel părerea despre „cea mai blîndă precaritate a lumii neputincioase“. Conventinea evenimentelor dramatice în spectacolul de uluitoare policromie verbală, cosmopolită, mărturisește un cult al logosului conservat în retorismul popular de extracție elină și orientală și filtrat

prin marea școală a Bizanțului. Pitorescul dobândește aici o valoare gnozeologică, deși se manifestă aplecarea către decorativismul pur în compozițiile de un „baroc” autohton. De aici pînă la afirmația că „balcanismul este cea mai simplă stare (sic!), aceea a aglomerării contrariilor *situate stagnant* (s.n.), a paradisului simbolurilor tragicomice” (Marian Popa, *op. cit.*) este o distanță apreciabilă. În realitate, „marea tînjeală după perfecțiune” despre care vorbea Eugen Barbu se centrează pe un *lamento* grav, ascuns cu dibăcie în apetitul pentru viață al umanității meridionale. Ciclicul figurat de către Nastratin Hoge pe puntea caiului, sosit „cu fierul rînced și lemnul buretos” în „ultima Grecie”, aceea a Isarlikului, esențializează declinul unei civilizații. De aceea, afirmația că Hagi „învinge, nu pentru sine, dar pentru ceilalți, simțurile prin simțuri” (Laurențiu Ulici, *Recurs*, Editura Cartea românească, București, 1971) ni se pare contestabilă, deoarece înțeleptul nu „coboară” în fapt la nivelul de comunicare al unor ființe lipsite, chipurile, de forța de abstractizare (deși s-a vorbit mult despre contemplativismul oriental), ci el definește un proces *deja vechi*. Cercul devine în mod firesc obsedant, „gest închis” — final și conștiință a unei drame istorice, definind astfel (pe o porțiune) legătura cu ceea ce am numit balcanitate și ilustrind, în același timp, una dintre seriile estetice ale balcanismului nostru literar.

Fenomen complex, cu etape istorice pe care vom încerca să le precizăm, balcanismul face obiectul unui posibil domeniu de filozofie a culturii, cu atât mai mult cu cît conceptul acoperă o sferă foarte largă. Dincolo de opoziția venită din partea „simțului comun” și în ciuda erorilor, în majoritate inerente, avem convingerea că o necesară și sistematică cercetare viitoare va reuși — măcar în parte — să pună în termenii pe care-i merită o dificilă și deloc închipuită problemă de cultură literară românească.

II

ETAPELE ISTORICE ALE CONCEPTULUI

BIZANȚUL DINCOLO DE MOARTE

„Și să umplu Solomon de minte și fu mai înțeleptu decît toți feciorii altor boiari și decît toți înțelepții de la Eghipet.“

(INVĂȚĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB
CĂTRE FIUL SĂU THEODOSIE)

„Geniul lui Neagoe Basarab a intuit, în veacul umanismului, filonul umanist cel mai profund... Și smulgînd bulgărele de aur din adîncurile unor texte vechi de peste un mileniu, l-a făcut să strălucească de o lumină nouă pe frontispiciul ctitoriei sale literare.“

(PAUL ANGHEL)

I

Înveșmîntat în purpură și fir, marcat cu însemnul imperial al vulturului bicefal bizantin, „preacuviosul domn, marele voievod și stăpîn și autocratorul“ (Gavriil Protul) Neagoe Basarab pătrunde mereu mai adînc în conștiința posterității, capabilă să discearnă adevărul de legendă și să circumscrie, în linii de gravură, locul *Invățăturilor* în istoria culturii noastre. Perisabilă prin natura sa, ființa fizică alunecă mereu în uitare, supraviețuindu-i în schimb, superbă, elegia omului și „sfătuirea“ basileului în acompaniamentul, atît de melancolic și atît de adînc, al slovei lui Neculce sau Costin. Considerată, rînd pe rînd, un admirabil „manual diplomatic“ (Virgil Cândea), o „operă literară“ exemplară (Vasile Grecu), „carte de doctrină politică îmbră-

cată în haină literară“ (P. P. Panaitescu), sau, mai recent, „un imens testament ideologic și politic“ (Dan Zamfirescu), parenetica acestui autocrat cu domnie scurtă (1512—1521) a făcut să curgă multă cerneală tipografică, datorită conștientizării sale autenticității. Nu s-a pus în schimb la îndoială apartenența operei la perimetrul de cultură al sud-estului, ale cărui modele au fost relevate de către exegeții vechi și noi. Sinteză grandioasă a veacurilor XIV-XVI, *Învățăturile* constituie punctul final al unei lungi evoluții, al cărei început coboară în straturile adânci, de unde numai prețioasele vestigii arheologice mai pot creiona desenul stângaci al unor epoci de conviețuire bizantino-română. Încet-încet, din măruntaiele pământului și inscripțiile ciuntite de vreme, se încheagă tabloul unei civilizații de esență mediteraneană, la care s-au adăugat, printr-o sedimentație lentă, formele aluvionare ale unor culturi pasajere. Fizionomia complexă a omului de la nordul Danubiei nu poate fi izolată de contextul ce o definește în realitate. Cum altfel am putea explica incorporarea organică a spiritualității noastre carpatine în aria așa-numitei „romanități orientale“? „Din cele două mari arii de cultură europeană, cea latină și cea elenică — observa P. P. Panaitescu — s-a desprins romanitatea orientală, având la bază cultura romană, dar cu adânci influențe bizantine, datorită așezării sale geografice și legăturilor economice cu Bizanțul și cu slavii“ (s. n.).¹ Influența directă a Bizanțului (sec. IV—VII), marcând restabilirea autorității politice, militare și economice a Imperiului Roman asupra liniei Dunării², va

¹ *Introducere la istoria culturii românești*, Editura Științifică, București, 1969, p. 49.

² Corina Nicolescu, *Moștenirea artei bizantine în România*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 14, dar și Vasile Grecu, care, în *Prefața* la versiunea românească a lui Constantin Porfirogenetul, *Carte de învățătură pentru fiul său Romanos*, Editura Academiei R.S.R., București, 1971, atrage atenția că „teritoriul actual al țării noastre era în relații strânse cu Imperiul Bizantin, în care fusese încorporat parțial din vremea lui Constantin cel Mare până la Iustinian“ (p.8). Ambii cercetători subliniază procesul de continuitate a elementului romanic, ceea ce explică, de altfel, așa cum demonstrează încă N. Iorga, aderența spațiului nord-dunărean la lumina Bizanțului.

fi întreruptă din cauza migrațiilor, ca apoi să revină (sec. X—XIII)³, pentru a se accentua, începînd cu veacul al XIV-lea, odată cu intensificarea relațiilor religioase⁴. Mediate de către slavi, raporturile cu Bizanțul muribund din punct de vedere economic primesc o culoare specifică ce impregnează firesc substanța *Învățăturilor*. Studiul epocii slavo-bizantine, zguduită de erezia bogomilică sau de disputele varlaamo-palamite, este normal pentru înțelegerea literaturii noastre vechi, ce corespunde în realitate cu momentul apariției primelor valori artistice culete mai mult decît notabile. Filtrul slav n-a avut ochiurile atît de dese încît să permită doar strecurarea unor produse inferioare sau mediocre, destinate vulgului. *Învățăturile* sînt, în acest sens, o strălucită mărturie a capacității de conservare și prelucrare a spiritului bizantin de către geniul românesc, indiferent că textele parenetice originale au fost cunoscute sau nu, prin filieră bulgară ori sîrbească. Aceasta, admitînd, împreună cu Demostene Russo că „nu trebuie să se uite că influența bizantină era aceea care stăpînea!”⁵. Tradiția bizantină, înțelegînd prin ea tezaurul de gîndire al noii Rome, rămîne, într-adevăr, definitorie. Deși după 1453 luminile minunatului oraș de pe malurile Bosforului se sting, scîlpirea lor, mutată în amintire, continuă să fascineze lumea creștinătății ortodoxe, iar gestul de strămutare a acesteia în nordul Dunării este nu un act disperat, ci gîndit și necesar. Pe de altă parte, este greu să se argumenteze teza despre „capitularea parțială” a Constantino-

³ Cf. Dinu C. Giurescu, *Relațiile economice ale Țării Românești cu Țările Peninsulei Balcanice în perioada feudalismului timpuriu (sec. X — XIII)*, în *Romanoslavica*, X (1964), p. 359: „Urmarind mișcarea mărfurilor pe baza unei documentații cît mai largi, fixăm deopotrivă cadrul general al schimbului de valori culturale și contribuim la înțelegerea acelei «unități în diversitate» ce caracterizează complexa civilizație a popoarelor sud-est europene” (s.n.). Vezi și lucrarea, mai recentă, a lui Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale românești (sec. X — XIV)*, Editura Academiei R.S.R., București, 1974.

⁴ Cf. studiul de bază al lui Al. Elian, *Les rapports byzantins-roumains*, în *Byzantinoslavica*, XIX, 1958, nr. 2.

⁵ Demostene Russo, *Elenizmul în România*, în *Studii istorice greco-române*, tomul II, București, 1939, p. 505.

polului⁶. Dar amintirea Bizanțului continuă să trăiască, în întreaga Peninsulă Balcanică, precum și în Țările Române. Semiluna însăși se adaptează tiparelor bizantine. „Nu mai vedem în turci sfărîmătorii Imperiului Bizantin, ci continuatorii lui”⁷, scria Nicolae Iorga și afirmația sa nu mai pare astăzi atât de paradoxală. Tocmai din cauza preluării, de către otomani, a formelor de organizare aparținînd vechii lumi, devine posibilă cultivarea, din nou, a diplomației de tradiție bizantină. „Cu acești noi stăpînituri ai Bizanțului statele europene puteau nu numai să lupte, dar și să încheie tratate”⁸. *Învățăturile* lui Neagoe Basarab ne servesc din nou ca exemplu.

Oricum însă, ziua de mai 29 a anului 1453 „înseamnă o cotitură a istoriei, înseamnă sfîrșitul unei vechi povești, povestea civilizației bizantine. Vreme de unsprezece veacuri a dăinuit pe Bosfor un oraș în care puterile minții stîrniseră admirație, iar învățătura și scrierile trecutului clasic fuseseră cercetate și scăpate de la pieire”⁹. Posteritatea imperiului romeic nu s-a rezumat doar la amintirile denaturate în secolul al XVIII-lea de Apusul ce poartă povara răspunderii morale față de una dintre marile tragedii ale istoriei. Imperiul odată căzut, nu e de conceput ca totul să fi pierit ca un fum.¹⁰ Popoarele balcanice precum

⁶ Al. Elian, în *Postfața* la Steven Runciman, *Căderea Constantinopolului*, Editura Științifică, București, 1971, contestînd pozițiile bizantinologului englez, care își recunoaște, punctele de plecare în *Istoria* lui Cantemir și în *Capitularea Constantinopolului în 1453* a orientalistului I. H. Mordtmann, afirmă că „problema discutată prezintă un interes cu totul deosebit pentru cunoașterea unor forme ale conviețuirii greco-otomane...” (p. 273).

⁷ Nicolae Iorga, *Generalități cu privire la studiile istorice*, 1933, p. 158.

⁸ Virgil Cândea, *Primul monument al experienței diplomatice românești medievale: „Învățăturile lui Neagoe Basarab”*, în *Pagini din trecutul diplomației românești*, Editura Politică, București, 1966, p. 107.

⁹ Steven Runciman, *op. cit.*, p. 202.

¹⁰ Spiritul unei civilizații, cum a fost cea bizantină, nu putea să dispară imediat după 1453. De aceea, concluzia lui D. Russo de pildă, că „întreaga viață a *Imperiului Bizantin* (s. n.) se întunecă cu desăvîrșire, orice mișcare culturală se oprește pe loc” (*op. cit.*, tomul I, p. 19) este contestabilă.

și întregul Răsărit european au păstrat amintirea Bizanțului, pe de o parte ca pe un reazem moral în lupta eroică, antiotomană, iar pe de alta, datorită faptului că, odată cu dominația Semilunii, relațiile dintre Orient și Occident — refăcute după Cruciada a IV-a (1204) — sînt distruse. Abia în epoca lui Cantemir vor fi mai vizibile, dar firave încă, elemente sosite din sfera umanismului apusean. Spațiul peninsular, cu excepția regiunilor limitrofe ce primesc influențele Veneției, Poloniei ș.a., rămîne oarecum izolat, constatare de la care s-ar putea porni în fixarea, tocmai în această perioadă, a notelor unei *axiologii* *comune*. În virtutea tuturor acestor elemente, la care aditionăm inestimabila valoare artistică, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie* constituie, fără îndoială, sinteza cultă a literaturii române vechi. O ucenicie lungă, multiseculară, la izvoarele Bizanțului a luat sfîrșit astfel. Influențele bizantine și slave converg în focarul *Învățăturilor* nord-dunărene, al căror nucleu rămîn înțelepciunea practică și echilibrul consubstanțial spiritului nostru național. Aparținînd prin substratul dacic, la o etnie precis configurată în ansamblul sud-estic, geniul românesc dezvoltă — și momentul Neagoe Basarab e o dovadă — apartenența la spiritualitatea de esență latină, fie pe cale directă, fie pe aceea intermediată de „noua Romă, a bazileilor. În acest context, *Sfaturile lui Agapet către Iustinian*, *Învățăturile lui Pseudo-Vasile* (867—886), cele ale lui Constantin Porfirogenetul (913—959) pentru fiul său Romanos, parenetica lui Manuel Paleologul (1417), preceptele lui Vladimir Monomahul ș. a. își găsesc o finalizare strălucită în cartea domnului muntean. Apartenența acestuia la genul *parenetic* reconfirmă, alături de alte elemente, deocamdată exterioare (cultivarea *etopeii*, numerotarea capricioasă a părților etc.), îndelungata tradiție orientală în care au fost alcătuite *Învățăturile*.

Esențială e, prin urmare, opera, deoarece, ca ideologie și valoare artistică — destul de neglijată de cercetătorii în căutarea autenticității — ea se încadrează între hotarele a ceea ce numim *primul balcanism* al literaturii noastre. Un balcanism structural, înțelegînd prin acesta o comunitate de interese vitale pentru creștinătatea bal-

canică, aflată în fața pericolului otoman, dar și sensibilitatea estetică, comună și ea, manifestată în preferința pentru aceleași forme de artă, îndeosebi religioasă, originare din perimetrul mai larg, orientalo-bizantin. Realitățile fostului Bizanț, cu simbolica Pantocratorului sau cu extraordinarul fond panemilologic, încrustat în trunchiul cărților populare de îndepărtate origini orientale, au legat, după dezastrul de la 1453, creația popularilor din zona sud-estică a continentului. Acelastă primă vîrstă a balcanismului literar nu este, se știe, cea consacrată de istoria și mai ales de critica noastră literară. Epoca lui Neagoe Basarab, ce prelungește statul centralizat de *basileu* autoritar, n-avea încă nevoie de șarja cantemirescă, îndreptată împotriva boierimii care duce la statul nobiliar și dezbinare politică. În *Învățăături* mai găsim, desigur subtextual, acea capitală a vechiului Bizanț care la Cantemir va deveni cetatea Epithimiei, Istanbulul turcesc, cu corespondențe firești în mentalitatea personajelor din *Istoria ieroglifică*, precum și într-o sumă de influențe estetice, emise de fabulația orientală (primelle povestiri în serie, un anumit estetism, mai bine spus ermetism, determinat de procedeul medieval al alegorizării, dar și de considerente social-politice ș. a.). Istoriioarele cu tîlcul imediat descifrat la Neagoe în bună tradiție esopică, vor fi urmate de alegorismul strident, la care se adaugă gustul pentru burlesc și subțire ironie, motiv pentru care principele moldav a fost etichetat, prin optica unei lungi tradiții critice de astă-dată, drept primul nostru balcanic¹¹. Dacă privim problema numai din acest unghi, atunci totul e mai simplu. Cantemir preludează, e adevărat, istoric și literar, perioada fanariotă ce consacră balcanismul odată cu scrierile ulterioare ale lui Anton Pann, Nicolae Filimon sau Ion Ghica. Acesta e doar un aspect al chestiunii în discuție. Celălalt, neglijat de exegeza critică, trebuie să țină seama de fiorul tragic, subtilizat mai tîrziu, mult mai tîrziu, în crepusculul „crailor” matinei, ori în „melanholia” *Princepelui* lui Eugen Barbu. Începutul îl face tocmai tulburătorul testament al

¹¹ Cf. Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică”*, Editura Cartea românească, București, 1970.

lui Neagoe Basarab ce vestejește „slava deșantă“, fără să piardă din vedere realismul immanent comportamentului politic. E adevărat, nu găsim încă puterea de generalizare filozofică a lui Cantemir care raționalizează și el, asemeni lui Miron Costin, motivul *fortunei labilis*. Dar balcanitatea *Învățăturilor* și, în primul rând, bizantinismul acestora trebuie să-l căutăm — ținând seama de alcătuirea compozițională, dar și de „contradicțiile“ de care s-a făcut altă caz — trebuie să-l căutăm deci în dualismul de factură propriu-zis bizantină, ce a caracterizat timp de un mileniu, cu normale alternări de planuri, cultura și spiritul imperiului din răsăritul continentului.

II

Dualismul din arta și gândirea bizantină a stat adeseori în centrul atenției specialiștilor. Începând cu primele decenii ale acestui veac s-a vorbit insistent despre cele două tendințe, *aulică* și *populară*, împletite în spiritul bizantin. Alături de arta oficială constantinopolitană, de esență religioasă, s-a dezvoltat în paralel, iar după aceea ca un complement necesar și posibil „o artă cu mult mai vie și mult mai apropiată de tradiția siriană și orientală. Tehnici mai puțin somptuoase, pictura murală substituită mozaicului, un stil întru totul realist, căutarea elementelor pitorești, multă mișcare (cîteodată neprecisă), emoție dramatică — iată caracteristicile acestei arte *monahale* și *populare* (s.n.), de origine siriană și palestiniană, ca și poeziile ritmate de melodii cu care seamănă atât de mult“.¹² Dincolo de tendința permanentă și subterană de

¹² Louis Bréhier, *L'Art Byzantin*, Paris, 1924, p. 15—18, și Charles Diehl, *Marile probleme ale istoriei bizantine*, în *Figuri bizantine*, Editura pentru literatură, București, 1966, col. „B.P.T.“, sintetizînd cercetările sale din mai vechiul *Manuel d'Art byzantin*, urmărește permanența variabilă a acestui dualism în toate cele trei mari epoci de strălucire artistică a Bizanțului: sec. VI, X-XI, XIV-XV. În ultima perioadă „este o artă atît de îndrăgostită de pitoresc și de viață, încît tratează cîteodată ca pe niște subiecte familiare teme sacre cele mai grave: îi plac compozițiile în care poate să se manifeste emoția dramatică sau tandră și pateticul...

laicizare, complementaritatea aceasta devine posibilă și datorită faptului că producția artistică profană — de mare circulație în textele apocrife sau în romanele populare — concurează cu succes spiritul religios, dogmatic, el însuși minat de elemente realiste, prelungite din universul de odinioară al Helladei. În momentele de strălucire bizantină se poate vorbi deci de o artă monahală și populară în același timp, fără a fi vorba desigur de existența, întotdeauna, a unui echilibru perfect, sau de absorbție reciprocă și totală. Astfel că, în contextul nostru, nu numai complexul arhitectonic de la Curtea de Argeș, ci și *Învățăturile* — „corespondentul literar perfect al ctitoriei în piatră”¹³ — îmbină hie-raticul și dinamicul sub variate aspecte social-istorice și artistice. Față de opera lui Dimitrie Cantemir, testamentul lui Neagoe, ca ideologie și compoziție, este ordonat în planuri mai puțin fuzionate, vizibile în coexistența celor două capitoare mari dar conciliabile. Tot atât de adevărat e însă faptul că ele pot fi circumscrise izolat ducând la concluzia contradicției fundamentale ce ar caracteriza *Învățăturile*, părere emisă inițial de către neoelenistul D. Russo, care vedea aici un fel de mozaic alcătuit din interpolări fragmentare. În realitate însă religiosul și laicul se îmbină în concepția politică a domnitorului muntean într-o lucrare, așa cum s-a demonstrat de altfel, gândită unitar¹⁴.

Ultima și remarcabila renaștere a artei bizantine pune pe fruntea Bizanțului muribund o supremă rază de glorie” (p. 150 — s.n.). La noi, Nicolae Iorga vorbește în diverse lucrări despre „Constantinopolul dual” din epoca bizantină și chiar musulmană (Cf. *Études Roumaines I Influences étrangères sur la nation roumaine*, p. 11 și urm.).

¹³ Dan Zamfirescu, *Expresie genială a vechii civilizații românești*, în *Argeș*, 1967, nr. 8.

¹⁴ Idem, *Primul monument al literaturii române. Studiu introductiv la Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, Editura Minerva, București, 1971, ediție din care am extras citatele inserate în textul cercetării noastre: „Un singur mare om — conchide Dan Zamfirescu —, un mare artist al cuvântului, a gândit și elaborat această carte, care este înțlia noastră capodoperă” (p. 55). Aceasta, după ce afirmă — pornind de la un studiu al lui Emil Lăzărescu despre Curtea de Argeș — că „aceeași îmbinare a hie-raticului și dinamicului este caracteristică *Învățăturilor*” (p. 27).

Era și normal să fie astfel, din moment ce antropocentrismul învățăturilor este datorat mai mult interpretării teologice a lumii decât procesului de laicizare a gândirii, specific Occidentului. Dealtfel, o opunere netă era practic cu neputință. Încă prin Evagrie Ponticul — adeptul „rugăciunii pure” — neoplatonismul se transformă într-un sistem religios, corectat apoi de către Macarie Egipteanul sau Ioan Climax, în a cărui *Scara* intelectualismul evagrian se întâlnește cu recunoașterea trupului omenesc. Pe acesta Grigorie Palamas nu-l mai consideră o închisoare a sufletului, teoretizând chiar, în virtutea „realismului mistic” (sic!) — opus celui „intelectual” (profan) al occidentalizatului Varlaam —, posibilitatea „îndumnezeirii” omului — ca suflet și corp — în lumina eternă... Se știe că isihasmul — cea mai importantă doctrină bisericească din Orientul ortodox — însemna căutarea, împinsă pînă la obsesie, a unirii credinciosului cu divinitatea, printr-o meditație deloc străină de exerciții fizice speciale. Se ajungea astfel la *extazul* de dezvăluire, chipurile, viziunea luminii divine necreate.)

În pofida absolutismului isihast, cu „rădăcinile în starea de dezagregare a Imperiului Bizantin”¹⁵, manifestându-se, în actul Unirii, *prin eliminarea oricărui efort intelectual* — așa cum se vede din aplicarea metodei psihofiziologice (un fel de yoga creștină) — dar și prin tendința de a stopa prelucrarea creatoare a elementelor de gândire hellenică, importanța doctrinei palamite trebuie văzută totuși, cel puțin pentru primele etape, în funcția sa reconciliantă. Pentru Ioan Climax deja scopul vieții isihaste consta în „circumscrierea incorporealului în corporal” prin deificarea individului, a omului.

Este, dealtfel, și punctul nostru de plecare, pe care-l dezvoltăm, în spiritul problemei ce ne preocupă, în rîndurile următoare.

¹⁵ Petre Lucaciu, *Începuturi ale logicii românești*, Editura Științifică, București, 1970, p. 39. Cf. și recenzia noastră din *Tribuna*, XIV (1970), nr. 49, unde ne alăturăm, ca și acum de fapt, afirmației autorului că „teoria aristotelică a categoriilor făcea parte din universul spiritual al oamenilor de cultură română din veacurile XIV — XV”, subscriind, în același timp, unei concluzii mai generale, anume aceea că „atitudinea rațională, realistă din evul mediu românesc, nu iese din limitele gândirii creștine, dar nici nu poate fi calificată drept hesychastă”.

În contextul mai larg al acestei ideologii credem că se explică apariția și mai ales rezistența în timp, pe parcursul întregului mileniu bizantin, a *cezaro-papismului* ce se centrează pe concepția autocratică, regăsită în toate secțiunile cărții: „Că nu te-au ales, și nici nu te-au unsu oamenii spre domnie, ci Dumnezeu te-au alesu și te-au unsu și acelaia plăcere să faci“. Nu altfel credea, cu secole în urmă, Constantin Porfirogenetul: „Căci Dumnezeu dă gând bun..., împărați așează pe tron și asupra lumii dă stăpânire“¹⁶. Legatar pe pământ al divinității, concentrând în persoana sa autoritatea pontificală și forța politică (laică), „preastrălucitul și preacuviosul“ Neagoe Basarab este învăluit într-o *lumină mai blândă*, aceasta izvorâtă din deziideratul, expus la modul retoric, al cunoașterii integrale a naturii umane. Iată motivul pentru care deificarea este posibilă datorită mii atît de omenești în fond (însă cu sursa imediată în proclamarea virtuții dragostei ce prezidează înțelegerea globală a vieții), sentiment pe care divinitatea îl pogoară, chipurile, asupra omului. De asemenea organicismul isihast, conform căruia spiritul și trupul alcătuiesc un tot unitar, amintește dogma „dublei naturi“ a lui Christ, pe care Maxim Mărturisitorul o fundamentase deja opunînd-o funcției „păcatului originar“. Poziția mai puțin rigidă a răsăriteanului în această problemă — chiar dacă ea nu are nici o legătură cu dualitatea culturală din Bizanț — consacră în schimb, pe planul ideologiei religioase, victoria lui Palamas, ca fiind aceea a unui „umanism creștin asupra umanismului păgîn al Renașterii“¹⁷, fără să trecem cu vederea negarea vehementă a spiritului laic renascentist. Efectuîndu-se din direcții diferite, încercarea de a apropia divinitatea de scara umanului constituie o etapă a „hesychiei“, dar și obiectivul „ereziei“ bogomilice — în realitate un curent democratic — ce a zguduit dogmatica rigidă a isihasmului în formele sale absolutizante. Nu întîmplător Varlaam confunda la un moment dat isihasmul

¹⁶ *Carte de învățătură pentru fiul său Romanos*, Editura Academiei, București, 1971, p. 13.

¹⁷ Jean Meyendorff, *St. Gregoire Palamas et la mystique orthodoxe*, Éditions du Seuil, 1959 p. 176.

tocmai cu bogomilismul, acesta condamnă pentru intenția sa de „a vedea esența divină cu ochii muritorului”¹⁸.

Această apropiere — indiferent pe ce cale se produce ea — în sensul unei lențe dar progresive *umanizări* (=prelaicizări), o întâlnim, cum vom vedea, și la autorul *Divanului*, fiind apoi comentată mai amplu, de pe poziția sofianicului, dar cu argumente discutabile, din perspectivă materialist-dialectică, în sistemul filozofic de esență idealistă al lui Lucian Blaga. Deocamdată însă, poziția lui Neagoe Basarab reprezintă, cu un plus de vigoare și de realism chiar, linia de gândire al cărei început îl putem situa cu destulă ușurință în textele părinților capadochieni. Creațiile omiletice ale acestora, interpolate, sînt nu atît puncte de reper, cît *locuri de referință centrale*, ceea ce ar putea motiva, într-un fel, discutarea la nesfîrșit a autenticității *Învățăturilor*. Cu o admirabilă artă a retoricii, amintind pe Antim Ivireanul, dar și cu o știință a contextului general (social-istoric, politic, religios etc.), luminatul autocrator aderă la dogma dublei naturi, justificîndu-se însă indirect și anume, prin interpolația din Efrem Sirul, alcătuită dintr-o suită de întrebări complementare : „Deacă nu fu om, cine fu chemat la nuntă la Cana Galileiului ? Și de nu fu Dumnezeu, cine făcu apa în vin ?” ș.a. Reafirmarea, de astă dată directă, dobîndește valoare laitmotivică, structurînd primul mare capitol — un „breviar”, cum îl caracterizează Dan Zamfirescu : „...mărturisim a fi om deplin și Dumnezeu desăvîrșit, și nu cu vreo îndoire cumva, ci cu toată adevărîta, cum am zis și mai nainte”. Alteori, „Dumnezeu fu în ceriu și om pre pămîntu și într-amîndouă desăvîrșit”. Iată de ce „noao să cade să pășim și să călcăm dreptu spre cele ce-

¹⁸ Dealtfel — observa cercetătorul sovietic Lihaciov — „isihismul n-a fost o învățătură eretică, în adevăratul sens al cuvîntului” deoarece „legătura vie a acestuia cu neoplatonismul, atitudinea liberă față de ceremonialul religios și specificul individualismului lui mistic fac din el un fenomen tipic al Prerenașterii” (Dimitri S. Lihaciov, *Prerenașterea rusă*, Editura Meridiane, București, 1975, p. 128). O caracterizare asemănătoare dată curențelor mistice, la Friedrich Engels, în *Războiul țărănesc german*, Leipzig, 1960, p. 55.

rești și cu trupul, și cu capul“, în bună tradiție a isihasmului.¹⁹ Ideologia bizantină rămâne suverană deși masca lui Neagoe nu mai are hieratismul, rigiditatea cu care ne-au obișnuit ceilalți autori de scrieri parenetice. Întîrziatul basileu a încetat de a fi monolitic, fisurile se adîncesc mereu și prin ele se revarsă tînguirea omului care-și pierde copiii: „...că tu erai stîlparea mea cea înflorită, de care pururea să umbrea și să răcorea ochii miei de înflorirea ta: iar acum stîlparea mea s-a uscat și florile ei s-au veștejit și s-au scuturat, și ochii miei au rămas arși și pîrliți de jalea înfloririi tale“. Dimensiunea tragică traversează glosările îndelungi pe marginea motivului *vanitatum vanitas*, așa cum va proceda de pe aceeași platformă ideologică și Cantemir. Acesta din urmă ajungea la concluzia dezvoltării ciclice, dar ea este pregătită de pe acum, odată cu *sentimentul istoriei tragice*, clamat de către cronicari și expus cu un ton de multe ori impersonal în textele cu valoare inițiativă ale patristicii orientale²⁰, ca să nu amintim exemplele oferite de vechea poezie orientală, indeosebi arabă și persiană.

În acest context, înțelepciunea practică a domnului echilibrează slăbiciunea tatălui, estompînd și mai mult quasi-hieratismul basileului. Dacă prima parte a *Învățăturilor* cuprinde teoretizarea doctrinei clasice a monarhiei bizantine, a doua rămîne testamentul diplomatic și politic al lui Neagoe. Este o schimbare de optică aici?

¹⁹ Cf. Pavel Chihaia, *Cu privire la „Învățăături“ și la cîteva monumente din vremea lui Neagoe Basarab*, publicat în volumul omagial *Neagoe Basarab*, Editura Minerva, București, 1972, p. 175—192, un rezultat al cercetărilor întreprinse la schiturile rupestre din munții Buzăului, atestate pe timpul domnitorului muntean.

²⁰ Iată un asemenea exemplu de anticipare a ciclicului: speculînd în jurul cifrei 153, Evagrie Ponticul vedea „forma de sferă a timpurilor. Căci săptămîină se mișcă după săptămîină și lună după lună și timpul se deapănă în cerc, an de an...“ (*Filocalia*, Sibiu, 1947, ediția a doua, I, p. 74). Sub semnul repetabilității sînt reprezentate și vîrstele omului, iconografia răsăriteană urmînd cu fidelitate indicațiile *Erminiilor* bizantine, de care vom avea prilejul să amintim ceva mai pe larg în comentariul la teoria lui Cantemir despre istoria ciclică.

Fără-ndoială, însă nu și o ruptură. Rațiunea, elogiul „minții celei luminate” constituie fundamentul „sfătuirilor”. Contradicțiile existente aici aparțin în fapt marilor predicatori pe care *Învățăturile* îi adăunează într-o nouă și originală sinteză.²¹ Extremismul hesychiei, ce înlătură în principiu modul de gândire profan, adică activitatea intelectuală, nu putea caracteriza doar el, am văzut, gândirea lui Neagoe Basarab. În drumul său către „puritatea primordială”²², absolută, spiritul cunoaște bucuria de a trăi pe pământ, în consonanță cu viziunea specific răsăriteană despre consecințele „păcatului originar”: „Ia aminte, de vezi cum peștii care umblă în fundul mării și păsările care zboară în slava cerului, toate cu meșteșug le-au supus Dumnezeu *ție, omului, și ți le-au dat*”. E drept, în urma „păcatului”, omul „a fost micșonat cu mcarnea”, ceea ce nu-l împiedică pe Neagoe să relaționeze „poruncile” divine cu blândețea omenească în persoana întârziatului basileu. S-ar putea ca *bogomilismul* să nu fie străin de această tendință de umanizare, accentuată mai cu seamă în producția folclorică. Aici, ca și în folclorul bulgăresc, Dumnezeu se comportă ca un veritabil gospodar de la țară. În schimb, „înfățișarea divinității corespunde în versiunile sârbești imaginii plastice a icoanelor bizantine”²³, imagine caracterizată prin răceala hieratică. *Învățăturile*, precum și o bună parte din textele vechi contribuie astfel la definirea balcanității unei

²¹ Ștefan Bezdechi, *Sfântul Ioan Gură de aur și Platon*, Sibiu, 1945, p. 49. La Hrisostom „viața fără pată” (*Omil.* XIX, la Mateiu, 4) „se întâlnește cu umilința și smerenia” (*Omil.* LVII, 4), „dispreț pentru viața prezentă” (*Omil.* XXI, 4), dar și cu „simplitatea împreunată cu prudența” (*Omil.* LXII la Mateiu, 4), aceasta din urmă contrazicând într-un fel „disprețul pentru viața prezentă”...

²² Emil Turdeanu, *La littérature bulgare du XIV-e siècle et sa diffusion dans les Pays Roumains*, Paris, 1947, p. 8. „ea (mișcarea isihastă) este o disciplină fizică nu o regenerare morală: ea nu este decît o practică”. Desigur, cercetătorul exagerează subliniind, poate prea mult, importanța metodei psiho-fiziologice ce se deosebește de Yoga indiană sau de musulmanul DHIKR (Cf. J. Meyendorff, *op. cit.*, p. 64—65), ultimele transformându-se în scopuri în sine.

²³ Anton Balotă, *Bogomilismul și cultura maselor populare din Bulgaria și Țările Românești*, Romanoslavica, X, 1964, p. 31.

părți a literaturii noastre din această epocă dramatică pentru toate popoarele peninsulare. Desigur că, ideologic vorbind și în ansamblul său, balcanitatea trebuie pusă sub semnul eroicului ce a marcat specific lupta antiotomană constituind un fel de platformă a acesteia.

Linia isihastă — cu nuanțările semnalate — coexistă cu praxisul unui timp de răscruce. Dezvoltate la Bizanț, direcțiile de mai sus le reîntîlnim în *Învățăături*. Ele corespund dualismului din spiritul lui Neagoe, care se întîlnește și pe această cale cu marii împărați ai Bizanțului²⁴. Dar de pe acum ultima Romă devine treptat o dure-roasă amintire. Ea mai trăiește efectiv doar prin Biserică, prin rigida dogmatică ortodoxă, pe care principele Cantemir o va suporta din ce în ce mai greu. Totuși, se concretizează scopurile imediate și se face, deocamdată tot la modul liturgic, elogiul vieții terestre. Ceea ce se pierde într-o parte se câștigă în cealaltă: sfaturile domnului în legătură cu desfășurarea ceremonialului de la curte sau cu primirea solilor sînt dominate de prudența ce nu exclude „umilința” celui mic. Într-un moment dificil din istoria noastră tonalitatea generală a cărții, mult deosebită de aceea a „învățăturilor” lui Constantin Porfirogenetul²⁵ vădește o maturitate de gîndire politică pe care în *Istoria ieroglifică* o vom reîntîlni în fericita comparație a românului cu „trestia” gînditoare. Aidoma lui Neagoe Basarab, în momentele dificile ale istoriei sale „Imperiul Bizantin procedase la fel, aplicînd soluția obișnuită

²⁴ V. D. Zamfirescu, *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie*, ed. cit., p. 110: „Această îmbinare poate să ne apară ciudată nouă, oameni ai secolului XX, care ne putem cu greu imagina — de n-ar abunda exemplele — cu cîtă ușurință de-a lungul întregului ev mediu răsăritean și apusean, religiozitatea, mistica și asceza au stat adeseori într-o vecinătate apropiată, în același suflet, cu arta militară și politica înaltă și nu o dată cu intriga josnică... vom cita numai cazul celebrului împărat Justinian...”

²⁵ Constantin Porfirogenetul, *op. cit.*, p. 13; Dușmanii „îngrădire vor face buzelor lor și de cuvintele tale vor fi răniți ca de niște săgeți”, deși autorul ține cont de „cuvinte convingătoare și înțelepte și răspunsuri pricepute”.

a sedentarului pașnic și creator față de nomadul războinic și distructiv²⁶.

Solemnitatea încă hieratică a basileului muntean, „sfăturile” rostite pe un ton oracular, preponderența — în multe pagini — a paragrafelor religioase fulgerate de îndemnurile la asceză isihastă ș.a., toate acestea includ *Învățăturile* în sfera artei aulice depășind-o însă. Componente ale dualismului analizat mai sus — umanitatea profundă a lui Neagoe, raționalismul sfaturilor și caracterul lor practic — își motivează existența și estetic, sprijinindu-se pe celălalt tip de artă, populară, și aceasta de îndepărtată origine orientală. Interpolările largi din omiletica lui Ioan Hrisostomul, Simion Monahul, Efrem Sirul, Ioan Climax etc. alternează cu extrase din literatura didactică de caracter profan, ce a pregătit largă audiență a romanelor populare. Literatură parenetică, *Învățăturile* șlefuiesc, plecând de exemplu de la *parabolele* din *Varlaam și Ioasaf*, expresii aforistice, rezumative. Abia cu literatura de colportaj a lui Anton Pann, de esență paremiologică, înregistrăm triumful spiritului laic asupra celui religios. Traducătorul și, într-un fel, autorul *Noului Erotocrit* nu e străin de influența anacreontică, mișcare ce echivalează, după Nicolae Iorga, cu adevăratul sfârșit al „Bizanțului de după Bizanț”. Urme ale hieraticului întâlnim în preferința pentru versificarea conceptelor morale de rezonanță creștin-medievală, iar pe plan stilistic, în frecvența construcțiilor gerunziale, destul de greoaie pentru receptorul modern, fie că parcurgem *Hristotitia*, fie cunoscutele *Fabule și istorioare*. Neagoe Basarab îl vestește pe Anton Pann, e drept, fără bogăția cromatică și ritmică a acestuia, însă cu maiestatea bizantină (încă) a condeiului domnesc. „Cuvîntul e ca vîntul — scrie domnul — odată ieșit nu-l poți ajunge măcar de te-ai căi ziua și noaptea”. Mai terestră în *Povestea vorbii* („Cuvîntul e ca vîntul: nu-l poți ajunge nici cu armăsarul, nici cu ogariul”), expresia lui Anton Pann crește din rădăcina comună, la fel de frustă, existentă în *Archirie și Anadan*:

²⁶ Virgil Cîndea, *Primul moment...*, în op. cit., p. 107.

„Cuvîntul (ieșit) nu-l mai poți ajunge nici cu oal nici cu ogariu“.

Istorisirile cu tîlc, moralizatoare, atît de frecvente în creația antonpannescă, lipsite însă de inovația povestirii seriale de imediată sorginte turcească la un Cantemir, învăluie *Învățăturile* cu farmecul unor lumi mai mult imaginate. Numai că dispunerea lor este paralelă retorismului omiletic, micile povestiri fiind inserate cu destulă stîngăcie. Întîmplările extrase din cărțile populare sau din *Vechiul testament* se petrec în ținuturile fabuloase ale Orientului, cu seminții și popoare neprecizate, descrise și aici cu uimirea celui ce nara isprăvile lui Alixandru Machedon ori parabolele pline de înțelepciune ale lui Varlaam. Istorisirea cunge molcom, fermecătoare și arhaică prin spațiul pe care-l reînvie : „Și să umplu Solomon de minți și fu mai înțeleptu decît toți feciorii altor boiari și decît toți înțelepții de la Eghipet“. Compozițional, istorioarele au o alcătuire simplă : „pilda“ șarpelui sau a porumbelului e comentată succint într-un „tîlc“ constitutiv principiului de conduită al viitorului domn. Pasaaje din *Alexandria* sînt pur și simplu transcrise (dialogul dintre Alexandru și Aristotel) sau se încorporează organic în textul domnesc : „...dum răsipește un leu o cireadă de cerbi, și cum omoară un lup o turmă de oi cît de mare... așa și omul vîlteaz nu să înfricoșază de oameni mulți“. Primele urme ale *Fiziologului* (al cărui univers animalier, cu ierarhia particulară, va fi reluat în *Istoria ieroglifică*) le găsim tocmai aici²⁷. Și credem că nu întîmplător : alcătuit în Egiptul unde „se încrucișa cultura elenistică cu cea iudaică și orientală și cu creștinismul“, *Fiziologul* este, așa cum s-a arătat, „un fel de tratat de zoologie și morală în același timp, în care animalele și păsările, după ce sînt descrise cu obiceiurile reale și închipuite, sînt interpretate apoi ca simboluri ale unor idei morale și religioase“²⁸(s.n.). Și în *Învățăturile* noastre, animale stranii, ca strato camilul, „adecă gripsor(ul)“, sau inorogul,

²⁷ D. Russo, *op. cit.*, tomul II, p. 531.

²⁸ N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, I, Editura Fundațiilor, București, 1940, p. 71—72.

ultimul întâlnit în *Alexandria* dar și în *Varlaam și Ioasaf*, au acest rol, de purtător al unei semnificații general creștine. Ilustrativă este vestita *parabolă a inorogului*. Sensul său din *Varlaam și Ioasaf* a trecut *ad litteram* în textul lui Neagoe: „...inorogul semnează moartea, care gonește să ajungă pre tot neamul lui Adam, iar aceea groapă mare iaste lumea aceasta, care iaste plină de cursele morții...”²⁹ „Cînd va fi cursul anilor cinci mii două sute — citim în *Alexandria* — ieși-va inorogul (Alexandru Macedon — n.n.) și va goni pre toți pardoșii de la apus și va merge la berbecule cel mare (Darius al perșilor) ce-i ajung coarnele pînă la cer: și junghia-va inorogul la inimă, și se vor cutremura toate limbile din lume.” Ducipal însuși este, la început, „un mînz minunalt, roșu și cu un corn între urechi”, semnificînd și el destinul de excepție al împăratului convertit la religia lui „Dumnezău Savaot”.³⁰ Cel de-al doilea sens al simbolului figurează nu atît în *Învățăturile*, cît în praxisul domnului muntean, campion al luptei balcanice împotriva Islamului. O stemă a lui Neagoe, descoperită de curînd la Argeș este ilustrativă sub acest aspect, al continuității de sens — deși aplicat la alte realități — cu romanul lui Alexandru Macedon³¹. Mai tîrziu, Di-

²⁹ *Învățăturile...*, p. 208—209. Cf. Vasile Grecu, *Influența bizantină în literatura românească*, în *Literatura Bizanțului*, Editura Univers, București, 1971, p. 367—368, reproduce integral parabola din *Varlaam și Ioasaf*.

³⁰ *Alexandria. Esopia*, E.S.P.L.A., București, 1960, p. 10 și 26, col. „B.P.T.”

³¹ Pavel Chihaia, în *op. cit.*, p. 150, a remarcat asemănarea dintre pasajul versiunii sirbești a *Alexandriei*, cunoscută lui Neagoe, și reprezentarea din stema domnitorului, raportînd-o în același timp la profeția lui Daniil — existentă și în *Biblie* —, unde inorogul = țapul de la apus = împărăția Greciei, berbecule fiind mezii și perșii. „Să nu uităm — notează Pavel Chihaia — că berbecul cu coarne înlocuit (la Neagoe — n.n.) pentru mai multă expresivitate cu dragonul, simboliza pe Darius, împăratul perșilor, sinonim în tradiția românească cu turcii. Așadar, lupta se dădea între ortodoxie și islamism, adversitate ilustrată și de înscrierea în semilună a dragonului străpuns de cornul victorios al țapului. Adăugăm că stema lui Neagoe a fost pictată în culori simbolice, țapul în roșu, culoarea imperiului bizantin și a sfinților militari martiri, dragonul în verde demoniac”, culoarea turcilor.

mitrie Cantemir reia în *Istoria ieroglifică* această a doua ipostază a simbolului, amplificându-l ca portretistică și conferindu-i o semnificație socială și istorică. Inorogul său a devenit personaj de roman, cu caracter complex și activitate multiplană. Ambele sale ipostaze, din *Varlaam și Ioasaf*, precum și cea din profeția biblică a lui Daniil se construiesc pe o tonalitate esențialmente tragică, prelungită cu normale amplificări de semnificație în „pilda” lui Neagoe și în singurătatea Inorogului lui Cantemir. Evoluția literară a motivului nu exclude atributul de bază, polimorfismul său. Important este însă faptul că, trecut în planul acțiunilor specific omenesti (la un Cantemir), motivul aproximează, poate pentru prima dată în literatura noastră cultă, imaginea semiantropomorfă a mitului — dealtfel o constantă în mitologia și folclorul românesc și cel balcanic³², chiar dacă își mai păstrează, la exterior, aspectul său compozit. „Pilda” din *Invățăături* reeditează în fapt cunoscuta parabolă sprijinind destul de stângaci, dar din unghi estetic, „sfățuirea” domnului. Ne aflăm departe de prima încercare a lui Cantemir de a salva estetic o lume condamnată, în centrul căreia stătea cetatea Epithimiei. La Neagoe Basarab nu era necesară asemenea echilibrare, datorită evidenței tragicului, acompaniat de atitudinea eroică a domnului din Țara Românească. Aspectul polimorf coexistă, în romanul popular, cu imaginea semiantropomorfă: alături de inorog, animalul mitic cu trup de cal, cap de cerb, un corn în frunte, îl găsim pe *ispolin*, un monstru jumătate om, jumătate cal. S-a arătat că numele lor e compus din nume comune în bizantină și greaca nouă, fiind traduse apoi în limbile sîrbă și română³³. În afară de influențele exercitate de roma-

³² O aproximare a acestei probleme am încercat în studiile noastre *Dualitatea mitului*, *Steaua*, an. XX (1969), nr. 4 (231) și *Meșterul Manole și tipul tragic*, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai*, fasciculus 1, 1972 (series *Philologia*).

³³ N. Cartoian, „*Alexandria*” în *literatura românească: noui contribuții* (studiu și text), Editura Cartea românească, București, 1922, p. 64, amintește și *stratocamilul*, pe care-l trece în rîndul cuvintelor „obscure, foarte alterate, din care cu greu se poate reconstitui prototipul”. Cît privește *inorog* (slav) ngr. *оросъ* *оросъ*

nele populare, alte motive, precum „amărită turturea“³⁴ sau panegiricul lui Constantin și Elena³⁵ cunosc o notabilă difuziune și ulterior, în creația românească folclorică și cultă și care, naturalizate, nu fac decât să reconfirme apartenența operei scrise a lui Neagoe la valorile naționale.

Ca o primă concluzie la cele de mai sus, putem deci afirma că ideologia dominantă, fără a avea o structură granitică dar intrată în tiparul consacrat de retorica predicilor creștine, se alătură lumii fermecate a „romanelor“ populare concretizându-se astfel dualismul esențial, acela dintre aulic și popular, sacral și terestru, hieratic și dinamic — dualism ce caracterizează cultura Bizanțului milenar. Corespondentul în piatră al Învățăturilor — ctitoria de la Argeș — se structurează, mai ales în ce privește pictura primului strat, pe aceeași dihotomie. Aceasta și pentru motivul că „hieratismul și dinamismul corespund celor două extreme între care se desfășura întreaga viață a lumii medievale: idealul ascetic și participarea activă la tumultuoasa viață reală și necruțătoare din jur“³⁶. Cele două laturi, considerate izolat, e drept că sînt în general contrastante³⁷, chiar dacă nu pledează — așa cum s-a

traducătorul sîrb a tradus cuvînt de cuvînt *adjectivul* prin *inorog*.

³⁴ Motivul se mai întîlnește, alături de *Învățăturile*, în *Evanghelia învățătoare de la Dealu*, în poezia cu același nume a lui Ienăchiță Văcărescu — scrisă sub influența greului Psalidas — precum și la Gh. Asachi (*Păsăruica stingheră*). Cf. N. Cartoian, *Istoria literaturii române vechi*, I, 1940, ed. cit.

³⁵ Cf. Emil Turdeanu, *Opera patriarhului Eftimie al Tîrnovei în literatura slavo-română*, București, 1946, studiază răspîndirea *Panegiricului* la nord de Dunăre.

³⁶ E. Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mînăstirii Argeș*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, tom. 14, 1967, nr. 2, p. 199. Articolul este comentat de către Dan Zamfirescu, servind ca punct de plecare în *Studiul introductiv al Învățăturilor* (cf. nota 15). De asemenea, Al. Paleologu, *Pictura Bisericii Domnești de la Curtea de Argeș*, în *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 252 : „pe de o parte un sentiment de libertate și viață, un elan irezistibil, pe de altă parte, o ordine ceremonială, o tăcere gravă...“.

³⁷ P.P. Panaitescu, *Învățăturile atribuite lui Neagoe Basarab. O reconsiderare*, în *Romanoslavica*, VIII, 1963, p. 415 : „doctrina religioasă din *Învățăturile* contrazice în chip flagrant doctrina politică din aceeași carte“.

demonstrat de altfel — pentru neautenticitatea *Învățăturilor*. În ce ne privește, *considerăm că echilibrul estetic și ideologic al operei, altfel spus, unitatea acestuia se realizează tocmai prin bipolaritatea ce o integrează de fapt în climatul medievalității acestor locuri*. Prin toate firele sale, *Învățăturile* se leagă de tradiția, bivalentă și ea, a Orientului, continuată de către Bizanțul ortodox. Este probabil și motivul pentru care Gavriil Protul — această „mare personalitate, principie de Renaștere la meridianul bizantino-slav”³⁸, găsea ctitoriei lui Neagoe ca termeni de comparație exemple luate dintr-un spațiu cunoscut. Minăstirea sa „vom putea spune cu adevărat că nu iaste așa mare și sobornică ca Sionul carele îl făcu Solomon, nice ca Sfânta Sofia carea o făcu marele împărat Iustinian, iară ca frămsețea iaste mai predeasupra aceloră”³⁹. În vreme ce arhitectura argeșeană îndreaptă privirile umanității orientale oprimată asupra noului Bizanț, cu Nifon începe un curent de influență grecească întâlnit și sub Neagoe, pentru a culmina în perioada fanariotă, ce îngroașă cealaltă componentă a balcanismului nostru literar, parodică, estompînd foarte mult valența tragică a acestuia, desigur, fără a o exclude însă. Deocamdată, amintirea Bizanțului, proaspătă, nu va fi subțiată pînă la înlocuirea lui cu himera Phoënix-ului hellenic — epocă imortalizată prin cronica amară despre „ciocoi vechi” a lui Nicolae Filimon, sau prin lecția de bun-simț oferită de către geniul lui Anton Pann.

III

„Și era o cetățuie mitutea, care o chema Viza, care o zidise Manasiia, împăratul Iudei, în zilele lui, și-i puse numele Vizantiia, și numai într-aceia lăcuia cîțiva păgîni foarte răi și iuți, și pre aceia nimeni niciodată nu-i supu-

³⁸ G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, Editura Științifică, București, 1969, p. 76.

³⁹ Gavril Protul, *Viața și traiul sfinției sale părintelui nostru Nifon*, ed. Tit Simedrea, în *Biserica ortodoxă română*, 1937, nr. 5—6, citat reluat, între mulți alții, și de D. Russo, *op. cit.*, I, p. 29.

sese sub dinșii...". Imaginea Bizanțului, palidă, nesigură, răzbate doar în *Panegiricul Sf. Constantin și Elena*, deși cetatea cucerită este prezentă în spiritul *Învățăturilor*. Ambele secțiuni, de ideologie religioasă și concepție politică, țin, am văzut, de tradițiile gândirii și culturii răsăritene, îndeosebi orientale. În plus, absența sentimentului de paternitate al scrierilor (de unde interpolațiile largi, fără indicarea expresă a autorilor) duce la concluzia firească a viziunii medievale în parenetica lui Neagoe. Uneori, disputa dintre Suflet și Trup are accente categorice, probabil și datorită îndemnului repetat la asceză isihastă. Ceea ce face ca „împăcarea“ în sensul preconizat de Cantemir să nu fie aici posibilă. Medievalismul viziunii se poate observa apoi în faptul că noțiunea de *frumos* este înlocuită cu aceea de *desăvârșit*. Caracteristic epocii, „fiorul estetic e transpus fie în emoția religioasă, fie în bucuria de a trăi“⁴⁰, *desăvârșirea* fiind sinonimă nu atât cu noțiunea de proporție, cât cu aceea de *strălucire*, revelată în actul contemplației: „Dumnezeu fu în ceriu și om pre pământu și într-amindea *desăvârșit*“, scrie domnul muntean. Dacă avem în vedere bipolaritatea, analizată mai sus a *Învățăturilor* și mai ales sursele acestei bipolarități, ne putem da seama că autenticitatea textului lui Neagoe, de altfel rezolvată, nu trebuie transformată într-o marotă a cercetării. Creație a geniului românesc, *Învățăturile* pot fi situate și contextual, din unghiul *balcanității*. Nu folosim deocamdată termenul de *balcanism*, întrucât el apare mai târziu, semnificând — cel puțin pentru literatura și critica noastră modernă — semnificând deci un rîcoșeu față de epoca de tristă amintire a fanariotismului, aceasta vestită cu hotărîre abia de Cantemir. În al doilea rînd, balcanismul reclamă, asemeni tradiționalismului, modernismului, avangardismului ș.a., o fundamentare estetică măcar intențională (ca în cazul oricărui curent literar). Or, de așa ceva nu poate fi vorba a c u m, chiar dacă preferințele popoarelor peninsulare pentru aceleași forme de artă sînt un fapt indiscutabil, lucru demonstrat magistral de către Ni-

⁴⁰ Johan Huizinga, *Amurgul evului mediu*, Editura Univers, București, 1969, p. 430.

colae Iorga. Este vorba, cu alte cuvinte, de balcanismul văzut ca o realitate *estetică*, ce caracterizează, pe o anumită latură, creația literară românească. Originea acestui concept posibil credem că trebuie căutată nu numai în forme de artă asemănătoare (eposurile naționale, retorica populară, genul parenetic ș.a.), ci și în datele unei axiologii comune din epoca supremației otomane. În diverse rînduri ele au fost creionate⁴¹, ba s-a vorbit chiar, la un moment dat, despre existența unui „destin balcanic” (Petar Skok). „În locul balcanismului de rivalitate — scria Nicolae Iorga — *punem balcanismul de comune amintiri istorice*”⁴² (s.n.). Cu Neagoe Basarab ne fixăm, după Nicolae Iorga, în a doua fază din istoria generală a popoarelor balcanice, fază ce „se distinge prin dispariția totală a relațiilor culturale (directe — n.n.) și chiar ierarhice cu Bizanțul, care se găsește anulat politic prin cucerirea de la 1453”. Limița cronologică a acestei perioade este anul 1560. În această etapă românii vor juca „rolul de conservatori” ai ideii de independență și unitate națională în lumea supusă, sub raport politic, Islamului, și sub acela al civilizației, elenismului „reînviat prin însăși cucerirea care trebuia să-l distrugă”⁴³. Transmiterea valorilor culturale, schimburile, amplificările la care sînt supuse dobîndesc astfel motivări multiple. Aceste valori sînt prezidate, în continuare, de patrimoniul bizantin cu atît mai mult, cu cît, la noi mai ales, forme ale vieții bizantine se păstrează și încercări de „renaștere” a Imperiului se vor întîlni tocmai în principatele dunărene. Speranțele creștinătății orientale, legate de acțiunile lui Mihai Viteazu, ambițiile imperiale ale „legiutorului” Vasile Lupu sau Matei Basarab, momentul de echilibru al

⁴¹ Șt. Romanski, *Schimburi culturalo-istorice și lingvistice la popoarele balcanice* (rezumat), în *Gîndirea*, XXI (1942), nr. 6.

⁴² N. Iorga, *Ce înseamnă popoare balcanice?*, Vălenii de Munte, 1915, p. 44, după ce afirmă, cam ritos, că „oricît am vrea, nu ne putem despărți de această comunitate milenară, care, în tot ceea ce alcătuiește viața populară, domină pînă astăzi” (p. 43).

⁴³ *Histoire des Etats balcaniques*, Bucarest, 1914, p. 46 și 49 (cap. *Les principautés roumaines et la vie de civilisation religieuse des chrétiens de Balcons*).

lui Cantemir, în sfârșit, evenimentele de la 1821 sînt etape semnificative, anticipate de monumentul desăvîrșit de Neagoe Basarab. *Învățăturile* sînt fructul realităților naționale dar și balcanice. În rîndurile anterioare am presupus că o posibilă influență bogomilică nu e străină epocii lui Neagoe, ea coexistînd cu aceea a isihasmului sîrbesc de origine grecească. S-a observat apoi că domnul Țării Românești își redacta actele de danie, dar și scrisorile în slavona bulgaro-sîrbă, fiind evidente aici și elemente ale limbii române, trăsături ce revin în părțile originale ale *Învățăturilor*.⁴⁴ Pilda despre Asa, „împăratul cel de demult” este naturalizată din spațiul sîrbesc, *Alexandria* pătrunde și ea, cum demonstrează N. Cartoian, tot prin intermediul versiunii sîrbo-croate, ca și *Fiziologul*. Probabil că și notele hieratice din portretistica basileului își au obîrșia aici (comparativ cu ținuturile bulgărești, bogomilismul n-a prins rădăcini la iugoslavi). În schimb, interpolații largi, ca acelea din Ioan Hrisostom, sînt subsumate sensurilor specifice ale *Învățăturilor*. S-a putut vorbi nu de mult de o adevărată concurență a celor două tipuri de influență.⁴⁵ În mod cert însă, ele se întîlnesc în sinteza lui Neagoe Basarab, originală și integrîndu-se în același timp Weltanschauung-ului peninsular din veacurile XIV—XV: „...pe toate le-am adaptat într-o sinteză care ne aparține și care este lucrul de căpetenie în dezvoltarea simțului de frumos la noi”, exclamă Nicolae Iorga.⁴⁶ Neagoe Basarab, ca „domn la toată Sfetăgora” (Gavriil Protul) chintesenciază aspirațiile popoarelor balcanice oprimate de Semilună, în timp ce *Învățăturile* trasează liniile unui program în primul rînd național și apoi colectiv, *deziderat pe care versiunile slavă și grecească doar îl justifică*. La fel, *răspîndirea speciei* în perimetrul sud-

⁴⁴ V. G. Mihăilă, *Originalul slavon al „Învățăturilor” și formația culturală a lui Neagoe Basarab. Studiu introductiv*, II, în *Învățături*, ed. cit., p. 77.

⁴⁵ Emil Turdeanu, *Les Principautés Roumaines et les Slaves du Sud : Rapports littéraires et religieux*, Südost-Institut, München, 1959 (extrait), p. 10.

⁴⁶ N. Iorga, *Ce este vechea noastră artă ?*, în *Scrieri despre artă*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 169.

estic, de la sfaturile lui Agapet la cele ale lui Vladimir Monomahul, reconfirmă comunitatea generală de cultură a popoarelor din sud-est. Avem credința că *sentimentul istoriei tragice* s-a consolidat aici și în acest răstimp, traversat în plus de ideea permanenței noastre etnice și istorice. Cuprinsul *Învățăturilor* ne mai demonstrează apoi, ca să revenim la un enunț anterior, că încă de pe atunci „eram pregătiți să primim influența unei opere de înaltă și subtilă valoare artistică” și nu „a unor opere simple, alcătuite după gustul celor mulți și cu puțină învățătură”⁴⁷. Așadar, *idealul politic comun, concretizat în lupta antiotomană pe cale diplomatică sau violentă, ideologia ortodoxă, dualismul definitoriu pentru cultura bizantină, repercutată și în structura Învățăturilor, comunitatea de gen a acestora cu parenetica răsăriteană, toate aceste elemente pledează nu numai pentru specificitatea sa nord-dunăreană, ci și pentru balcanitatea operei lui Neagoe Basarab*.⁴⁸ Privite astfel, *Învățăturile* concentrează în

⁴⁷ Vasile Grecu, *Influența bizantină în literatura română*, în *op. cit.*, p. 364, afirmă acest lucru, probabil sub influența lui D. Russo, pe care-l citează, recunoscând totuși că, dacă la noi nu s-a produs „influența operelor de mîna întîi din literatura bizantină (sic !), nu trebuie să ne facă a crede în vreo inferioritate a noastră față de alte popoare”. În elogiul adus activității slavistului Ioan Bogdan, Dumitru Fecioru și Dan Zamfirescu, în *Literatura bizantină și slavă în vechea cultură românească*, în *Romanoslavica*, XIII, 1966, p. 134, observă că „în vreme ce Demostene Russo afirma ritos că «în limbile slave nu găsim traduse decît cele mai joase produse ale literaturii bisericești» (*Elenismul în România*, *op. cit.*, tom II, p. 529) și credea că această situație se continuă și în traducерile românești, Ioan Bogdan sesizează dintr-o ochire în *Sbornicul* lui Isaia de la Slatina prezența scrierilor celor mai importanți autori bizantini, arătînd cu aceasta *nivelul real al împrumuturilor culturale făcute Bizanțului de români prin intermediul culturii sud-slave*” (s. n.).

⁴⁸ Ca o „atitudine în fața vieții”, deci generalizînd nepermis de mult, Pompiliu Constantinescu de pildă, într-un paragraf la care vom reveni, „definește” *balcanitatea* astfel : „... un umor exercitat asupra omului și deșertăciunilor care-l ispitesc, prin frîna bunului simț... printr-un sarcasm al fanteziei, revelate în peripețiile imaginate, dar și prin iluzia esențial orientală că viața după capriciul poftelor ar fi mai frumoasă decît viața cu strădaniile și tihna ei modestă” (*I. L. Caragiale și duhul balcanic*, în *Scrieri* 1,

substanța lor „cele trei frînturi de Bizanț care erau : Scaunul Constantinopolitan, dinastia sîrbească și domnia, «monarhia» munteană”⁴⁹. Amintirea Bizanțului de-acum fantomatic, și conștiința acestui fapt se întîlnesc într-o tensiune logică, eliberată afectiv prin sentimentul istoriei tragice, suprapus perfect peste motivul *vanitatum vanitas*, cu reveniri obsesive și de largă circulație medievală. El înlocuiește, prin generalizare, o „melanholia” reîntîlnită în forma sa pură, cristalină, abia în concentrațiile literare din secolul nostru. În același cîmp al balcanității, se înseamnă, deocamdată fără obișnuitul proces de aglutinare specific formei literare, istorioare desprinse din romanele populare. Fondul paremiologic cu tot ceea ce el aduce — pitoresc și policromie, înțelepciune frustă, deliciul povestirii, al relatării ș.a. — este încă firav ca pondere. Trezînd prin echilibrul lui Dimitrie Cantemir, raportul se va schimba odată cu Anton Pann care consolidează, cum vom vedea, ceea ce numim *a doua vîrstă a balcanismului literar*.

IV

În lumina contextului și a filiațiilor generale ale *Învățăturilor*, circumscriem mai exact această „operă renașcentistă în coordonate bizantine” (G. Ivașcu), al cărei „machiavelism” — cum s-a observat — se reduce la „preocuparea de *tehnică* complicată a realizării monarhiei autoritare”⁵⁰. Aidoma lui Cantemir, văzut ca un Lorenzo de Medici autohton (G. Călinescu), domnul muntean poate fi asemănat cu autorul italian al *Principelui*. Numai că Machiavelli, „un adevărat burghez modern, care a coborît de pe pedestal, egal între egali, care îți vorbește simplu și

E.P.L., 1967, p. 154). Este, de fapt, încercarea — reușită doar parțial — de a clarifica structura psihică a lui *homo balcanicus*.

⁴⁹ Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț*, Editura enciclopedică română, București, 1972, p. 82.

⁵⁰ Dan Zamfirescu, *Studiu introductiv*, în op. cit., p. 50 : „El (N. Basarab) descoperă «machiavelismul» în felul în care Pascal adolescent a descoperit «elementele» lui Euclid, fără a avea cunoștință de existența geometriei antic.”

natural"⁵¹ ilustrează un anumit spirit democratic inexistent în concepția autocratică a lui Neagoe Basarab. Comună e însă *ideea de rezistență națională*, mobilizând energiile într-o parte și în cealaltă, în ciuda obiectivului ce diferă esențial (alungarea „barbarilor” și unificarea Italiei, la Machiavelli). *Principele* italic știe, ca și diplomatul Neagoe, că „soarta” apare acolo „unde nu există forță pregătită și dinainte orînduită care să i se împotrivească”⁵². *Învățăturile* constituie un astfel de răgaz preventiv, ce reconfirmă o practică îndelungată, menită apărării ființei naționale.

Dar, dincolo de aceste similitudini izvorîte din condițiile generale, impuse de o istorie restrictivă, se poate vorbi fără-ndoială de un aspect particular al relației dintre Orientul bizantino-slav și Occidentul european. Dacă nu se poate contesta confruntarea literară și artistică, a Sud-estului cu Apusul începînd cu veacul al XVIII-lea⁵³, la fel, nu putem să nu luăm în considerare firele de legătură, subțiri dar rezistente, dintre cele două lumi, în ciuda ostilității manifestate față de răsăritul schismatic, ceea ce a dus, cum se știe, la pasivitatea Apusului catolic în fața Bizanțului ce se împotrivea ultimului asediu. Acest aspect particular al relației Orient-Occident a fost relevat și în studiile consacrate ansamblului de picturi de la Curtea de Argeș. Este vorba, mai exact, nu atît de influențe propriu-zis italiene, cît de „efectul unei afinități și comunicări de spirit care au existat de-a lungul secolului al XIII-lea și al XIV-lea între lumea sud-italică și adriatică”. Au apărut astfel, „în mod spontan și paralel forme similare, înrudite prin participarea la aceleași tradiții și ordonate de același principiu ritmic”⁵⁴. Apartenența

⁵¹ Francesco de Sanctis, *Istoria literaturii italiene*, E.P.L.U., București, 1965, p. 516.

⁵² Machiavelli, *Principele*, Editura Științifică, București, 1960, p. 90, citat comentat din alt unghi, de Fr. de Sanctis, *Istoria...*, ed. cit., p. 557.

⁵³ Cf. André Mirambel, *Le développement des littératures du sud-est européen en relation avec les autres littératures de la fin du XVIII-e siècle à nos jours*, Sofia, 1966 (Comunicare la întîiul Congres de studii balcanice, Sofia, 1960).

⁵⁴ Al. Paleologu, op. cit., p. 263.

ctitoriei de la Argeș, ca și a *Învățăturilor*, la spiritualitatea mediteraneană este accentuată specific de tradițiile hotărît orientale ale testamentului și mai ales de trăsăturile ce configurează balcanitatea primului nostru moment literar. Momentul Neagoe Basarab legitimează apariția lui Mihai Viteazu, cel cîntat de către Stavrinios, personalitate care întrunea „toate curențele bizantine de pînă atunci: cel care venea pe calea Bisericii, cel care fusese creat de mediul constantinopolitan, cel pe care-l reprezentau marile familii și cel stîrnit de îndemnurile Apusului”⁵⁵. Legitimează, de asemenea, protectoratul lui Vasile Lupu asupra Bisericii orientale, chiar dacă același testament al lui Neagoe servește drept exemplu, în continuare, pentru „învățăturile” ulterioare. Deși, mult mai tîrziu, tineri fanarioți cu ambiția de a stăpîni Principatele „se pregăteau pentru această carieră, studiind cu sîrguință pe acei autori care au scris despre datorii domnitorilor”⁵⁶, o literatură parenetică într-adevăr remarcabilă nu s-a mai scris. *Învățăturile* compuse de către Nicolae Mavrocordat pentru fiul său Constantin, *Învățăturile creștino-politice către Ștefan Cantacuzino*, aparținînd lui Antim Ivireanu, sau *Pareneticele* lui Azarie Cigala, alături de suita impresionantă de comentarii, efectuate pe marginea *Discursurilor* lui Isocrate, Vasile Macedoneanul, Agapet ș.a., reflectă în realitate un alt timp, o altă epocă. Structura acesteia poate fi limpezită — din unghiul problemei noastre — numai recurgînd la studiul personalității complexe a lui Dimitrie Cantemir, care o domină și o explică în același timp, mai cu seamă prin eșecul de la 1711, eveniment în urma căruia întregul rășărit își pierde — oare a cîta oară? — iluzia re-facerii Bizanțului creștin. Pînă atunci însă, optimismul grecilor refugiați nu cedează și Matei al Mirelor, autorul unor *Sfaturi către Iiaș Vodă* — ce se detașează valoric de exemplele precedente — se mai întreabă și acum, în primele decenii ale secolului al XVII-lea, nu fără un grăunte de amară îndoială: „Va veni odată un domn creștin să te stăpînească, Constantinopole, și un împărat ortodox să

⁵⁵ Nicolae Iorga, *Bizanț după Bizanț*, ed. cit., 1972, p. 142.

⁵⁶ D. Russo, *op. cit.*, tomul II, p. 532.

stea în Scaun? În Scaunul cel prea strălucitor al împărăției? Să se închine în biserica Sfintei Sofii?"⁵⁷ Dacă 1453 ar putea semnifica, pentru greci, răzbunarea peste veacuri a Troiei trădată, nu același lucru este valabil pentru popoarele balcanice. Or, „Bizanțul de după Bizanț” din Țara Românească a lui Neagoe Basarab („echivalentul” lui Rubliov și „cel mai mare scriitor al întregii „prerenașteri” răsăritene”⁵⁸), dar și de pe plaiurile moldovene, chiar dacă viciat mai târziu de o anumită mentalitate otomano-fanariotă, conservă liniile a ceea ce am numit *balcanitate tragică*. Dincolo de rezistența (semnificativă!) a pareneticii ca specie, prelungită și „devalorizată” explicabil în didacticismul *Hristoitei* lui Anton Pann, aceasta calchiată, e adevărat, după un model apusean, din comunitatea de spirit (= *balcanitatea*) peninsulară va crește — printr-un superb efort de răscumpărare estetică a unei lumi oprite — ceea ce numim *balcanism* în literatura noastră, un fenomen ce nu contrazice *specificul național* al acesteia, dimpotrivă. Dincolo de moarte și peste timpul său istoric, Bizanțul, acompaniat de controversatul Orient își trimite nervurile, din ce în ce mai firave și mai greu depistabile, până în creația literar-artistică din actualul nostru secol.

⁵⁷ Cf. Nicolae Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea* (1688—1821), I, Editura didactică și pedagogică, București, 1969 p. 357.

⁵⁸ „Neagoe, care nu cunoaște pe clasicii antici, dar este hrănit din umanismul bizantin al veacului al IV-lea, în special din Ioan Hrisostom”, trebuie considerat că „își depășește confrății literari din vecini, deoarece, el trece dincolo de faza „prerenașterii”, datorită condiției unei individualități geniale, reușind să pună cultura română la nivelul culturii Renașterii occidentale, prin căutările unei noi sinteze umane” (Dan Zamfirescu, *Prefață* la Dimitri S. Lihaciov, *Prerenașterea rusă*, ed. cit., p. 20).

ÎN TRE BALCANITATE ȘI BALCANISM

„Sinteză între Orient și Occident, opera lui Dimitrie Cantemir este expresia unui enciclopedia grandios, depășind tradiția de pînă atunci a culturii din Principate.“

(POMPILIU CONSTANTINESCU)

I

Cînd rîndurile vibrante ale lui Camil Petrescu anunțau strămutarea, în 1935, a osemintelor lui Dimitrie Cantemir în pămîntul țării¹, ediția integrală a operei principelui, precum și un studiu hotărîtor pentru exegezele ulterioare rămîneau încă un deziderat², realizat parțial abia în ultimii ani, prin cîteva cercetări competente. Sublinierea trăsăturilor care au făcut din nenorocosul domn al Moldovei un *uomo universale* de tip renascentist constituie dominantă interpretărilor critice, justificate de opțiunea declarată a prințului pentru Apusul latin. Figură de Renaștere, Cantemir a trăit a dramă intelectuală, fiind

¹ V. Camil Petrescu, *Dulce ca mierea este dragostea moșiei...*, în *Teze și antiteze* (eseuri alese), Editura Minerva, București, 1971, col. „B.P.T.“.

² *Operele principelui Demetru Cantemir*, Edițiunea Academiei Române, vol. I—VIII, București, 1872—1901, are o valoare mai mult istorică neincluzînd și alte lucrări publicate mai tîrziu, dar fără o bază științifică: *Metafizica*, București, 1929, cu o prefață de Em. Grigoraș; în schimb, *Tarif ilmi musiki maksus* (*Tratatul de muzică turcească*) a rămas pînă de curînd inedit.

stînjedit vizibil de dogmatismul ortodoxismului de tradiție bizantină, ca și de atmosfera cam prăfuită a sferei greco-slave, din care provenea și unde se formase. În mod firesc deci, rupătura cu Răsăritul — ce se anchilozase și din nevoia de a se apăra de intruziunile catolic-protestante — n-a putut fi totală. Echivocul, impus de starea social-politică a unui timp de răscruce, se repercutează și în gîndirea lui Cantemir. Schimbarea axei noastre de orientare culturală și politică de la răsărit spre apus va fi clamată, se știe, în optimismul pașoptiștilor. Ea începe, în realitate, odată cu Stolnicul Cantacuzino și Dimitrie Cantemir, al doilea reprezentînd echilibrul ce prevestește mari răsturnări. În lumina acestei noi orientări, în fond atît de normală dacă avem în vedere latinismul nostru structural, se explică de ce s-a trecut cu destulă ușurință peste influențele multiple, adînci și greu depistabile, exercitate de perimetrul orientalo-bizantin asupra fostului învățacel al Academiei constantinopolitane. Chestiunea asupra căreia s-a insistat mai mult a fost studiarea umanismului cantemirian. Și pe drept cuvînt : *Divanul* (1698), dacă e să ne referim la prima scriere a lui Cantemir, este precedat semnificativ de un tratat *Despre rațiunea dominantă*, tradus de către Milescu Spătarul în același veac XVII. E adevărat însă că autorul real al acestui *Peri autokratoros logismou* este un „cărturar necunoscut din Alexandria, om de limbă și cultură grecească, adept al filozofiei stoice, dar, totodată, un fidel al tradiției ebraice”³, cunoscut de către Milescu prin filiera occidentală a *Septuagintei*, la care textul a fost alăturat în 1526. Prin urmare, originalul tratatului trebuie căutat în alt spațiu. Să nu uităm apoi că accepțiunile umanismului însuși suportă nuanțări deloc secundare. S-a observat astfel că apropierea, contemporaneizarea civilizației antice s-a făcut „paralel în Occidentul și Orientul Europei, cu infiltrări reciproce”⁴, de unde greutatea extragerii, din ope-

³ Virgil Cîndea, *Tratatul „Despre rațiunea dominantă”, cea dintîi scriere filozofică publicată în limba română* (1688), în *Viața românească*, 1963, nr. 3, p. 84.

⁴ Dan Bădărău, *Filozofia lui Dimitrie Cantemir*, Editura Academiei R.S.R., București, 1964, p. 196.

ra savantului și scriitorului, a elementelor propriu-zis orientale sau bizantine. Umanismul românesc (și nu numai el) este impregnat de atitudinea antiotomană, fățișă după dezastrul de la 1683, când devenea limpede agonia Imperiului Otoman. Ruptura prințului cu lumea postbizantină — niciodată însă efectuată în întregime — este cauzată de imperatiivele vremii, ce au determinat un curs logic istoriei centrului european și Balcanilor. Preferința lui Cantemir pentru limba latină, dar și pentru subtextul social-politic din gândirea filozofică, se subsumează formației sale de *encicloped*, ea însăși o componentă a umanismului. Cercetarea trebuie să debuteze deci cu relevarea enciclopedismului principelui (ceea ce motivează de altfel extinderea ariei de investigare, dincolo de „opera de ficțiune”), trăsătură pe care n-o găsim doar în Italia lui Da Vinci sau în Franța lui Diderot, ci și la marile exemple de poezie, știință și înțelepciune orientală, îndeosebi persană, pe care autorul *Divanului* le cunoștea în bună măsură. Gândirea lui Avicenna (980—1037) cu elogiul adus rațiunii și observației, poezia călătorului Saadi, ori aristotelismul lui Averroes (1126—1198) sînt numai cîteva dintr-o bogată galerie de exemple ce înnobilează evul mediu oriental.

Desigur că, în contextul acesta larg, valoarea artistică a scrierilor sale nu se poate minimaliza. Recunoscînd literaturii lui Dimitrie Cantemir un loc meritoriu, studiînd-o din acest motiv separat, ea va fi privită totuși, în al doilea rînd, ca fiind complementară celorlalte domenii de activitate. „Operă de ficțiune”, cum o caracterizase G. Călinescu, *Istoria ieroglifică* este și un „roman social-istoric”, cum poate prea apăsător considera P.P. Panaitescu și I. Verdeș, ca să nu amintim de Nicolae Iorga, care urmărea mai mult reconstituirea luptelor dintre cele două partide rivale. Ca și în concepția istorică și filozofică, prințul rămîne, și în literatură, un *medieval*. Medievalismul, evident în alegorismul strident și în gustul pentru moralizările de școală creștină, de asemenea, în procedeul comun, al disputei dintre *suflet* și *trup*, răspîndit în tot evul de mijloc, alcătuiește fundalul unitar pe care se proiectează o personalitate fascinantă. Împreună cu umanismul de rezo-

nanță îndepărtat orientală, dar decis de influența Occidentului contemporan, latura medievală ușurează urmărirea modului cum Orientul se întâlnește cu Occidentul latin în personalitatea prințului. Concepția sa despre istorie credem că este ilustrativă în acest sens : sinteza de gândire a principelui lasă să se întrevadă structura duală ce stă la baza teoriei dezvoltării ciclice.

Același numitor îngreuiază însă un proces dublu, acela de a releva, pe de o parte, prelungirea, rafinarea *balcanității* — cristalizată de momentul *Învățăturilor* și considerată ca o axiologie comună popoarelor peninsulare — în *balcanismul* literar-artistic, existent în subsolul *Istoriei Imperiului Otoman*, precum și în romanul alegoric amintit. Pe de altă parte, se îngreuiază de asemenea depistarea motivelor, temelor ș.a., propriu-zis orientale existente în operă. Acest lucru nu se poate realiza deocamdată din mai multe motive : în primul rând există multe pete albe în ceea ce privește cunoașterea izvoarelor orientale folosite de către istoric, filozof și logician ; apoi, motivele orientale se întretes organic în corpul scrierilor (ex. motivul oglinzilor sau al paharelor simbolice în *Divan*, cel al inorogului regăsit în *Varlaam și Ioasaf*, dar și în *Alexandria*, motivul iconografic „scara vieții“ etc.). În acest sens, studiile turcologului M. Guboglu, referitoare la activitatea de orientalist a lui Cantemir, nu arată decât prea puțin modul cum se încorporează datele acestor preocupări în articulațiile intime ale operei științifice și literare. Firește, ipotezele, concluziile noastre pot fi corectate sau amendate chiar. E necesar totuși pentru problema noastră să nuanțăm funcția motivelor orientalo-bizantine în cazul lui Dimitrie Cantemir, întâi *pentru că ele formează un constitutiv de bază al personalității sale*, apoi, *pentru precizarea câtorva indici ai balcanității din veacul al XVII-lea, ce coexistă cu începuturile balcanismului nostru literar*, în sfârșit, *pentru a da o linie unitară referințelor tangențiale din studiile închinatе principelui*. Aceasta, fără să neglijăm competiția dintre cele două tipuri de cultură, orientală și occidentală, ambele determinante în configurarea peisajului spiritual al Euro-

pei sud-estice de la sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor.

II

Trăind într-un spațiu de interferență geografică și istorică, Dimitrie Cantemir ne apare ca un alt Ianus, îndreptat spre lumi cu mentalități diferite. Note hieratice medieval-orientale sînt trecute prin temperatura fierbinte a cărturarului patriot, în termeni ce anunță apariția altei epoci de cultură. Omul însă va rămîne, dramatic, sub semnul aceluiași simbol mitologic, începînd cu portretul vestimentar : „cu fața tinerească prelungă și ochii de o nevinovată privire dulce, cu mustăcioara mijindă, sub turbanul alb și albastru încununat cu scumpul surguciu, pe cînd trupul sprinten e prins într-un *justaucorps* de brocart înflorit. Cravata de modă franceză îi atîrnă la gît, iar mijlocul e prins într-o cingătoare de șal din care atîrnă hangerul, *interesant și expresiv amestec de Orient și Occident, ca în spiritul lui însuși*.“⁵ Doar la un „amestec“ să se fi redus formația intelectuală a tînărului prinț ? Jumătate europeană, jumătate orientală, imaginea acestuia semnifică nu atît „simbolul cosmopolitismului“⁶ din Pera, cît prelungirea, după Neagoe Basarab, a unui lung proces de conciliere, chiar dacă balanța înclină mult spre apusul novator. Fiul răzeșului Silișteanu⁷ se va deschide agonizantei Europe turco-bizantine, celei occidentale, precum și valorilor sosite din Orientul arabo-persan. La Academia Grecească din Fanar, ce cultivă încă umanismul de esență bizantină, beizadeaua se familiarizează cu clasicismul greco-latin, cultura musulmană (dovedită în comentariile făcute pe marginea *Coranului*, sau de subsolul *Istoriei Imperiului Otoman*), dar și cu elemente ale umanismului

⁵ N. Iorga, *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, ed. cit., vol. I, p. 245. Același, în prefața la D. Cantemir, *Viața lui Constantin-vodă Cantemir*, București, 1925, p. IX : „...pe buclele crețe ale perucii sistem Ludovic al XIV-lea, turbanul alb și albastru arată contactul cu cealaltă cultură, a Stambulului turc“.

⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Fundațiilor, București, 1941, p. 40.

⁷ N. Iorga, *op. cit.*, p. 247.

nou. Occidentul reîntră în contact cu Orientul, nu întâmplător, tocmai într-o citadelă răsăriteană. Expansiunea catolică și protestantă slăbește structura Imperiului, deși nu obține victorii hotărâtoare. Semiluna intrase deja într-o lentă descompunere, sesizată de către mulți cărturari ai veacului. Pe de altă parte, reacția panortodoxistă contribuie la accentuarea unei scleroze spirituale specifice. Așa se explică eșecul Școlii lui Eraclit Despotul (1561 — 1563) de la Cotnari. Sinodul de la Iași, ținut la 1642, avea în obiectiv organizarea ortodoxismului împotriva influențelor catolice, ceea ce a dus, în același timp, la restabilirea umanismului bizantin, desigur anacronic dar necesar încă. Era așadar normal ca, prin filtrul „defect” al școlii constantinopolitane, să erupă în întreaga peninsulă Balcanică, cu atât mai mult în principatele dunărene, mi-reasma îmbietoare a vechii idei de suveranitate politică, introdusă acum și prin intermediul orientărilor religioase apusene. În acest context, Școala de la Trei Ierarhi (1640) reprezintă la noi mixtura culturii răsăritene cu cea occidentală (venită tot prin filieră orientală), „în care epocă Răsăritului nu i se oferă decît umanismul sub o formă tardivă”. Este perioada cînd criza îndelungată, cauzată de „căderea întregului spațiu bizantin sub puterea turcească” se apropie de sfîrșit, proces concomitent cu cel al „redeș-teptării culturale”. Deocamdată ne aflăm în miezul unui moment de echilibru, cînd poziția Școlii moldovene era „umanistă în formă și neumanistă în fond, adică pe o poziție care implică cunoașterea adîncă a clasicismului grec și latin, dar totodată *respectarea autorității dogmatismului bisericesc creștin...*”⁸ (s.n.). Componente ale umanismului autohton precum echilibrul în comportamentul politic, sau fondul de „omenie” din spiritul tipului carpatic s-au conturat, am văzut, cu destulă claritate în parenetica lui Neagoe Basarab, pentru a fi reluate și adîncite în sinteza prin-țului. Aceasta, mai ales acum cînd „filozofia corydaleană este un bun comun al culturii tuturor popoarelor balcanice”⁹ constituind un indice de bază al *balcanității* din epoca

⁸ Dan Bădărău, *op. cit.*, p. 34—36.

⁹ Cléobule Tsourkas, *Les débuts de l'enseignement philosophique et de la libre pensée dans les Balkans. La vie et l'oeuvre de*

lui Cantemir. La substratul comun al popoarelor peninsulare (religia ortodoxă, administrația turcească și cultura grecească) se adaugă, prin Teophil Corydaleu, întiiul moment al Renașterii Orientului creștin. Răspîndirea noii filozofii impune „caracterul interbalcanic“ al școlilor superioare grecești.¹⁰ Marii dascăli ai timpului — Corydaleu, Ieremia Cacavelas, Ioan Caryophyl ș.a. — unii dintre ei umblați prin școlile occidentale —, precum și tînărul Cantemir, sînt marcați de echilibrul amintit mai sus. O maleabilitate de gîndire se face simțită acum la autorul *Divanului*, care „ignora scrierile lui Dionisie Areopagitul, Grigore de Nissa, Grigore Palamas sau ale celorlalți reprezentanți ai ortodoxiei în expresia sa radicală“¹¹ (s.n.). Calea de mijloc va duce, mărturisit sau nu, spre poziția laică definitorie pentru orientarea umanistă. Totuși, „ortodoxia de limbă greacă reprezenta pentru acești gînditori singura soluție culturală posibilă pentru Europa de est și de sud-est“¹².

Dacă omul întrunește, îmbinate, caracterele a două tipuri de civilizație, domnul Moldovei, vrînd să dovedească latinitatea noastră (cf. *Descriptio Moldaviae* și *Hronicul*), neagă tradiția slavo-bizantină și în „practica domnească“ a ideologului.¹³ Orientarea finală este hotărît apuseană: drumul său, din Stambulul diplomatului pînă

Théophile Corydalée (1570—1646), Thessalonique, Institute for Balkan Studies, 1967, p. 212.

¹⁰ N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, București, 1928, p. 113. Cléobule Tsourkas, în *op. cit.*, p. 27, reia observația lui N. Iorga subliniind și „caracterul panortodoxist“ al școlilor superioare grecești, alături de cel *interbalcanic*, acest al doilea aspect fiind relevat și de către Ariadna Camariano-Cioran, în *Academiile Domnești din București și Iași*, Editura Academiei R.S.R., București, 1971, p. 261.

¹¹ Virgil Cîndea, *Studiu introductiv la D. Cantemir, Divanul*, Editura pentru literatură, București, 1969, p. LIV.

¹² *Ibidem*, p. XLIX.

¹³ N. Iorga, *Practica domnească a unui ideolog: Dimitrie Cantemir*, în *Scrieri istorice*, Editura Albatros, București, 1971, vol. I, col. „Lyceum“, p. 349 : D. Cantemir „nu mai visa de apuse splendori bizantine, păstrate din instinct în vechea Moldovă (s.n.), ci tindea să se manifeste ca un iubitor de oameni, vrăjmaș al pompelor, disprețuitor al formelor...“.

în Rusia occidentalizatului Petru cel Mare, reprezintă liniamentul biografic al evoluției sale de gândire. Nu este oare aceasta o explicație excesivă? În lumina istoriei contemporane, puțin generoasă cu domnul moldovean, desigur că nu, mai cu seamă că ea se datorează și unei judecăți în bloc, totalitară. Șochează însă contribuția prințului în domeniul orientalisticii tocmai la capătul acestui drum, reafirmându-se astfel cele două coordonate pe care s-a clădit gândirea savantului. Lucrul este evident dacă ținem seama de formația sa științifică și culturală, concretizată de la început în folosirea concomitentă a izvoarelor orientale și occidentale, asupra cărora acordul cercetătorilor nu este deplin. *Divanul*, de pildă, are la bază disputa lui Philippos Monotropos din *Dioptra* (sec. XI). Similitudinile sînt formale, ca și în cazul *Personificărilor* lui Mihail Choniates (sec. XII), această a doua sursă bizantină fiind totuși mai apropiată prin „concepția generală despre Trup și Suflet”¹⁴. Se ajunge la concluzia prudentă că *Divanul* face parte din genul literar al disputelor dintre Suflet și Trup, „fără a-i stabili dependența de vreuna din scrierile de mai sus”¹⁵. Poziție cu atât mai explicabilă cu cît pasaje extrase din *Alexandria*, *Istoria Troadei*, *Mărgăritarele* (Ioan Hrisostom), *Scara* (Ioan Climax), *Varlaam* și *Ioasaf*, ori *Golestanul* lui Saadi se încorporează într-o pondere mai mică, dar mai organic decît în *Învățăături*, în scrierea lui Cantemir, ea alăturîndu-se însă referințelor la operele umaniste de tipul

¹⁴ Virgil Cîndea, *Dialogul Orient-Occident, tradiție-inovație în „Divanul” lui Dimitrie Cantemir*, *Buletinul Comisiei Naționale a R.S.R. pentru U.N.E.S.C.O.*, 1964, nr. 1—2, dar și *Studiul introductiv* la op. cit. Dacă planurile sînt identice (existența a trei părți), „înseși concluziile generale ale *Dioptrei* și *Divanului* diferă, prima îndemnînd la fuga din lume, al doilea căutînd împăcarea dintre Înțelept și Lume — o soluție laică” (p. XXVII). De asemenea, Choniates „nu folosește dialogul, ci dă cuvîntul Sufletului și Trupului în două pledoarii succesive”, iar în final „autorul bizantin refuză distincția radicală între Suflet și Trup, așa cum încerca s-o prezinte Sufletul, ca o eroare manicheistă” (*Ibidem*).

¹⁵ Idem, *Studiul introductiv* la op. cit., p. XXVIII. În același context, Dan Bădărău, în op. cit., p. 121, constată că „pe cînd *Dioptra* e o asceză ortodoxă, *Divanul* e o morală, bineînțeles tot ortodoxă”.



Persicarum rerum historia in XII libros descripta (Pietro Bizzari), *Stimuli virtutum ac fraena peccatorum* (A. Wisowatius) sau *Venatio Scientiarum* (Van Helmont).¹⁶ Oricum însă, titlul duce la sensurile de antologie și judecata ale Diwan-urilor literaturii arabe și pe care prințul desigur le cunoștea. Dacă izvoarele orientale prevalează în *Istoria Imperiului Otoman*, cum e și firesc, precizarea lor e tot atât de dificilă. „Cît privește izvoarele turco-orientale — observă M. Guboglu — problema rămîne deschisă. Rezolvarea ei depinde în cea mai mare măsură de descoperirea și studierea manuscrisului lui Saadi efendi din Larissa, *Synopsis Historiarum*, de la care a pornit autorul nostru“, precum și de la alte surse¹⁷ a căror autenticitate a fost pusă în mod nejustificat la îndoială¹⁸. „Mai bucuros mă alătur la scriitorii turci, ca unii care sînt și mai bine informați și mai exacti“, mărturisește cu îndreptățire Cantemir¹⁹. Dar supozițiile îndrăznețe nu lipsesc și ele mărturisesc interesul manifestat astăzi pentru opera savantului. Dan Bădărău de pildă, în excelentul studiu consacrat filozofiei prințului, crede că *Istoria ieroglifică* ar fi mai apropiată de *Istoria secretă* a veninosului Procopius decît de *Etiopicele* lui Heliodor, în realitate un „eromaios“ (poveste de dragoste). Asemănarea cu aceas-

¹⁶ Dan Bădărău, *op. cit.*, p. 119 : în ce privește scrierea lui Helmont, „analogia se referă la aparatul formal și la procedeu, nu însă la tema discutată, aceasta fiind la Cantemir etică, iar la Van Helmont cunoașterea“.

¹⁷ M. Guboglu, *Dimitrie Cantemir și istoria Imperiului Otoman*, în *Studii și articole de istorie*, II, 1957, p. 208 : Culegerea *Idjemal et-Tevarich*, „fundamentată pe izvoare mult mai vechi și dintre cele mai prețioase ale istoriografiei osmane“, cronicile anonime intitulate *Tevarich-i al-i 'Osman*, memorialul de călătorie din sec. al XVII-lea, *Sehayat-name* aparținînd lui Ewlia Celebi, la care se adaugă, conchide cercetătorul, „un număr relativ restrîns de surse arabo-persane, turco-selgiucide, persane și georgiene“, dar și scrierile bizantinilor Nechifor Gregoras și Phrantzes. Dintre izvoarele occidentale se menționează cele latine medievale, *Annales sultanorum othomanicorum* (1588) și *Historia musulmanae turcorum* (1591), ultima considerată „cea mai bună compilație a cronicilor turcești“.

¹⁸ Cf. Franz Babinger, *Izvoarele turcești ale lui Dimitrie Cantemir*, în *Archiva românească*, VII (1942).

¹⁹ *Istoria Imperiului Otoman*, trad. Ion Hodoșiu, Editura Societății Academice Române, București, 1876—1878, vol. I, p. 10.

tă din urmă scriere este remarcată doar în structura compozițională (începutul povestirii inserat la mijlocul acesteia, „așa eu urmele lui Iliodor scriitorul *Istoriei Ethiopicești* călcând” — Canțemir), și nu în conținut, *Istoria* principelui avînd un puternic colorit social-politic. Alte influențe orientale nu se pot însă contesta. Astfel, largile digresiuni, de structura unor povestiri autonome, amintesc procedeele regăsite în literatura turcă începînd cu secolul al XV-lea. Dacă mai adăugăm și numele lui Laonic Halcocondylas, a cărui *Istorie a decadenței Imperiului grec și a statornicirii celui turcesc* se pare că îi oferă prințului, înainte de alte modele occidentale, teoria dezvoltării ciclice a istoriei, obținem un tablou de impresionantă erudiție turco-bizantino-orientală, din care nu trebuie să lipsească izvoarele *Micului tratat de logică* (*Compendiolum universae logices institutionis*), datînd de pe la 1700²⁰.

Dincolo însă de pitorescul exterior al veșmintelor tinărului prinț, de asemenea, trecînd peste enumerarea izvoarelor dintre care o parte sînt ipotetice, migala laborioasă a filologului, istoricului, logicianului ș.a. este chemată să releve piesele mozaicului încheiat de gîndirea principelui patriot. Pînă atunci, liniile de forță al sintezei canțemiriene se pot *aproxima*, chiar dacă fervoarea întru redescoperirea unui domeniu cu ample rezonanțe în cultura noastră duce adesea la erori inerente.

III

Descriind portretul principelui, Nicolae Iorga găsea două constituențe — orientală și occidentală — vizibile și în *Istoria ieroglifică*. Aici, în „conflictul de principii plasat în planul ficțiunii”, în această „dispută filozofică

²⁰ Dan Bădărău, în *op. cit.*, după ce afirmă că Dimitrie Canțemir i-a cunoscut pe „logicienii bizantini în frunte cu Mihail Psellos, *Synopsis organi aristotelici*” (p. 138), dă ca izvoare *Institutio logices ad mentem neotericorum filosofarum, authore Ieremia Cacavelas*, care, „deși a studiat în universitățile germane, este înainte de toate un bizantin” (p. 147) și *Isagoge in veritatis cognitionem*, de un Pseudo-Porfir, în realitate un manual anonim „de proveniență incontestabil bizantină” (*Ibidem*).

între două simboluri în alb și negru“²¹ întrevădem lupta dintre autocratismul oriental și individualismul politic de școală apuseană prezidat, semnificativ, de către valorile spirituale ce ar determina, ele singure, fluxul istoriei: „...spre opreala voii slobode nici mii de lăntuțe, nici dzeci de mii de închisori pot ceva face“²². Hlamida disimulatoare a alegoriei medievale este bogată în falduri, câștigând, prin perioade largi și frază somptuoasă, o structură barocă. Gustul pentru abstracțiune e oriental, ca și cadrul specific în care se desfășoară dialectica verbului mirific. Divanul de la Arnăut-Chioi, ținut între păsări și dobitoace, conține mult din fantasticul basmului oriental, cu finalități moralizatoare încarnate — după tipic medieval — în simboluri cum este cel al Inorogului veșnic alb. Sensul alegoriei este limpede: dominanta este fără-ndoială tragică, datorită situării lângă porțile Orientului musulman, locul unde negrul Corbului și albul Inorogului se opun categoric. Încleștarea aceasta e însoțită de conștiința națională a ultragiului, la care se adăunează, tot simbolic, revolta „muștelor“ muncitoare. Totuși, atitudinea față de mase iese în evidență, chiar dacă îndulcită cu imaginea Principelui luminat, în bună școală a secolului al XVIII-lea: „voia gloatelor și a noroadelor proaste iaste ca îmbletul calului neînvățat și desfrînat, carile, din netocmita și preste simțire slobodzita răpegiune, de multe ori în răpi adînci și de maluri înalte cu capul în gios dă“. „Conflictul de principii“, dramatic, se subtilizează în fraza alambicată în care se aprobă, la un moment dat, bizantinismul politic însușit în culisele diplomației constantinopolitane. Alături de elogiul grandilocvent și de jocul perfid al vulpii, sau de înțepăturile cu subtexte din „divanul“ dobitoacelor, imaginea pascaliană a „trestiei gînditoare“ servește la justificarea unei modalități de existență, mai exact, de rezistență națională: „răspunderea moale frînge mîniia, și trestia înduplecată de vifor nu să frînge, așîderea, poto-

²¹ Manuela Tănăsescu, *Despre „Istoria ieroglifică“*, p. 21—22.

²² D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, Ediție îngrijită și studiu introductiv de P.P. Panaitescu și I. Verdeș, Editura pentru literatură, București, 1965, vol. I—II, ediție din care am înserat citatele în textul lucrării noastre.

lindu-să mîniia, cuvîntul cel moale, tare și vîrtos a fi să arată, și, trecînd viforul, trestia iară la locul său rămîne dreaptă“.

Politica bizantină, de conciliere pentru supraviețuire, rămîne o practică necesară în principatele dunărene, consumîndu-se adeseori în lupte interne. Nota peiorativă trebuie eliminată întrucît „monarhul luminat“ în devenire își rafinează mijloacele constrîns de împrejurări vitrege. Nu lipsesc cursele întinse cu abilitate, întii prin magia cuvîntului cu tîlc, preventiv, dar și prin demersurile efectuate în cetatea Epithimiei. Așa cum vom vedea însă, *uneltiri condamnabile se răscumpără estetic* în acest arabesc complicat, chiar dacă ne aflăm departe — și cronologic, și estetic — de efortul de cizelare al frazei lui Mateiu Caragiale. „Ochiul de caligraf persan“ (G. Călinescu) al principelui sensibilizează un spațiu covîrșit de lumina sudului mediteranean — concept cu mari răsfrîngeri în gîndirea filozofică și religioasă a sud-estului european. Constantă fundamentală, metafizica orientală a luminii trecută prin filiera creștin ortodoxă îl fascinează pe autorul *Divanului*, precum și întreaga spiritualitate a lumii bizantine și post-bizantine. Lucru întru totul explicabil: din Egiptul antic, cu voința sa abstractizantă, unde lumina solară semnifică *principiul vital* al lumii, așa cum se observă într-un imn anonim (sec. XIV î.e.n.)²³, trecînd apoi prin sistemul platonian centrat, în *Republica*, pe *simbolul solarității*, ajungem la concepțiile neoplatonicilor antici și medievali, ce au fecundat gîndirea europeană pînă spre finele Renașterii. Și nu numai atît. S-a observat că, „inspiratorii ai concepțiilor autocrate romane, Seleucizii din Siria și-au consacrat regatul lui Helios-Apollon, încorporînd în doctrina lor oficială, de reprezentanți ai soarelui — și sensurile marelui luminii a zoroastrismului, *care influențează Bizanțul*“²⁴. Aici, între relația dintre imaginea persană a zeului Ahura Mazda — reprezentat

²³ Cf. Adolf Erman, *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, Tübingen, 1923.

²⁴ Radu Hîncu, *Destinul mediteranean al luminii, Secolul XX*, 1970, nr. 7—8, p. 314, folosește în comentariul său versiunea lui Adolf Erman, *op. cit.* a imnului anonim din Egipt.

într-un disc solar înaripat pe ruinele de la Persepolis ori Suza — și Bizanțul ce îngroașă ideea divinității creatoare, revelabilă însă tot prin intermediul luminii orientale adiționată astfel, trebuie să vedem o adevărată cotitură de viziune, în pofida unei continuități ce nu se poate contesta.²⁵ Asumându-și rolul de continuatoare a multora dintre străvechile credințe orientale, învățătura biblică făcuse deja această fuziune. Operația a fost posibilă și datorită resurecției mazdeismului, prin *Teosofia orientală* a lui Sohrawardî, contemporan cu Averroes²⁶.

Față de vechiul oriental, pentru care *lumina infuză* (Ishrâq) semnifică „iradiația eternă a Luminii Luminilor“ dintr-o sursă primordială și neprecizată²⁷, creștinul numește de astă dată izvorul luminii. *Divanul* marchează trecerea de la metafizica orientală a luminii la concepția creștină, precizată prin citatele reproduse din vechii părinți ai bisericii. Se continuă părerea că „tot ce poartă în sine înflorirea și răspîndește viața, tot ce se consumă este formă de existență a luminii și a purității și, prin aceasta, este existența concretă“ nu altît a lui Ormuzd — precum în vechea Persie —, cît a divinului, chiar dacă e „reprezentat ca spirit realmente personal și conștient de sine“²⁸. Lucrul este evident și în *Metafizica* (cca 1700) lui Cante-mir construită pe formula alegorică, unde, ca în iconografia bizantină, creatorul are chipul unui înțelept bătrîn. Spre deosebire însă de Neagoe Basarab, care fructificase grăunțele de umanism existent în omiliile răsăritene, ajungînd astfel la conceptele de „mîlă“, „lumea ca dar“, precum și la aproximarea imaginii lui „Dumnezeu-

²⁵ Considerată mai mult un intermediar, puțin original, între elenism și Renașterea Occidentului, filozofia Bizanțului nu s-a bucurat de o tratare separată, fiind inclusă în sfera gîndirii filozofice arabe (cf. Emile Bréhier, *La philosophie du Moyen Age*, Albin Michel, 1949).

²⁶ Sohrawardî, *Oeuvres philosophiques et mystiques* (Bibliothèque iranienne, vol. II), Paris, Adrien Maisonneuve, 1952.

²⁷ Henri Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, n.r.f., Gallimard, 1964, vol. I, p. 292 și urm.

²⁸ Hegel, *Prelegeri de estetică*, Editura Academiei R.S.R., București, 1966, p. 334—335, vol. I.

omul", Dimitrie Cantemir face un uriaș pas înainte. Aceasta datorită faptului că, pe de o parte, principele își afiliază elemente ale patristicii orientale, manifestându-și, pe de altă, atașamentul la valorile Greciei clasice și apăsînd mult — în sensul umanismului occidental — pe ultima direcție.²⁹ Elemente ale filozofiei arabe și extrem orientale reapar, desigur tot prin filieră patristică, la Dimitrie Cantemir, acesta prefigurînd — după Neagoe Basarab — teoria lui Lucian Blaga, despre „sofianicul” ce ar explicita, chipurile, ortodoxismul nostru „organic”. Echivalența microcosm — macrocosm, aparținînd ermetismului medieval și, în egală măsură, *simetrismului universal*, idee atît de subliniată de către civilizațiile orientale, consolidează platforma de gîndire a lui Cantemir, traversată de conceptul unificator al luminii. De aici, principele se va înălța în spiritul timpului său : dacă în cartea a VI-a a *Metafizicii* omul este considerat în mod semnificativ punctul final al luminii (echivalată cu divinitatea), în *Compendiul de logică lumina infuză* cedează treptat locul *rațiunii*. Nu sîntem prea departe de elogiul adus „minții celei luminate” de către basileul Neagoe. *Divanul* însuși, fără a fi o simplă „operă de edificare religioasă” (Șerban Cioculescu), rămîne o dublă sinteză. Prima, tipic renașcentistă, constă în concilierea elementelor antichității păgîne și a celor „eretice” cu cele creștin-medievale. Trimiterile la retorismul ciceronian în prefața *Istoriei ieroglifice* sau la textele socratice ilustrează o atitudine caracteristică. Dealtfel, tratatul lui Wissowatius precum și cartea a III-a a *Divanului* au ca izvoare parțiale pe Epicet, Seneca, Cicero, alături de umanistul Crellius, cu *Ethices elementa*. Cît privește *Stimuli virtutum...*, Petru Vaida dovedește într-o cercetare recentă că „tezele cele mai pregnant «eretice» ale unitarienilor nu apar direct” aici, motiv pentru care D. Cantemir a putut să încorporeze lucrarea de mai sus în *Divan*, realizînd astfel sin-

²⁹ B. Tatakis, în *La philosophie byzantine*, Paris, 1959, demonstrează permanența celor două direcții — atașamentul la Grecia antică și la patristica orientală, în formele sale extremiste — din gîndirea bizantină.

teza de care aminteam mai sus. Aceasta, pentru că „o carte care ar fi atacat *direct* (s.n.) doctrina bisericii sau ar fi preconizat pe față o morală «lumească» nu ar fi putut apărea în condițiile istorice din Moldova sfârșitului secolului al XVII-lea”³⁰. Ajustînd unele puncte în spiritul doctrinei ortodoxe, Cantemir nu face altceva decît să reediteze oarecum — desigur în cu totul alte condiții istorice — umanismul bizantinului Psellos, care, într-o epistolă celebră, adresată lui Xiphilinos, își motivează poziția conciliantă.

A doua sinteză, expresile și ea a poziției de mijloc cantemiriene, o realizează factorul echilibrant al rațiunii în disputa Înțelept-Lume, Suflet-Corp, ce are loc pe un fond medieval, explicat magistral de către Huizinga. „În spiritul medieval — notează autorul olandez — toate sentimentele mai înalte și mai pure sînt absorbite de religie, în timp ce instinctele firești, senzoriale, respinse conștient, trebuie să scadă pînă la nivelul lumesc, considerat păcătos. În conștiința medievală se formează două concepții de viață concomitente”³¹, asceticul alternînd constant cu profanul. Sprijinindu-se însă, asemeni lui Neagoe, pe o înțelegere mai puțin rigidă a omenescului, Cantemir ilustrează în fond „filozofia de mijloc, clasicizantă, pe calea indiscutabilă a descendenței romane”³². Astfel că, în acest context, nu mai surprinde modul cum filozoful soluționează motivul *fortuna labilis*. „Norocul nestatornic” nu mai smulge strigăte desperate decît accidental: „Ce au devenit acei mari regi ai perșilor, atît de lăudați și vestiți? Unde sînt Cyrus și Cresus? Unde sînt Xerxes și Antaxerxes, care se considerau ei înșiși zei... Unde este Iustinian, cel care a zidit minunata și de întreaga lume lăudată și pînă la toate marginile pămîntului vestita biserică numită Sfînta Sofia?” (*Divanul*) Tonul este acum asemănător cu cel din *Mărgăritarele* lui Ion Hrisostomul, traduse de către Radu

³⁰ Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și Umanismul*, Editura Minerva, București, 1972, p. 75 și urm.

³¹ Johan Huizinga, *Amurgul evului mediu*, Editura Univers, București, 1970, p. 280.

³² Zoe Dumitrescu-Buşulenga, *Renașterea. Umanismul și dialogul artelor*, Editura Albatros, București, 1971, p. 85.

și Ștefan Greceanu la 1691, deși nu excludem contaminările cu *Viața lumii* a lui Miron Costin³³. Important este însă faptul că motivul *vanitatum vanitas* este contracarat de raționalul *carpe diem*, „tînărul cărturar moldovean dînd o tratare nouă” acestei teme, cum demonstrează Virgil Cîndea. Numai că atitudinea duală nu e chiar atît de nouă. Ea formează o permanență în bimilenara poezie persană. Structura contemplativă a orientalului „aflat după cunoaștere”, cum afirmă, desigur schematizînd, W. Wörringer, pune un sigiliu pe care îl recunoaștem în cenușa veacurilor ce mai păstrează astfel amintirea rozelor din Șiraz. O concepție solară despre existență, în consonanță cu aceeași viziune mediteraneană a luminii, evidentă și în basmul persan, a determinat sublinierea lui *carpe diem*, tradus cu o tulburătoare franchețe în elogiul vinului, al femeii ș.a., la Khayyam, Rudaki ori Hafez.³⁴ Observația celui ce a scris *Amurgul evului mediu*, că „spiritul epocii de sfîrșit al evului mediu n-a știut să vadă moartea sub nici un alt aspect decît sub cel al efemerității”³⁵ (s.n.), se certifică și în spațiul sud-estic, tema nestatorniciei, cu rădăcinile în vechea meditație orientală, fiind comună islamismului cît și creștinismului. Sîntem de părere că ea ar putea contribui la explicarea poziției mediane a lui Cantemir, a cărui operă e subsumată însă integral literaturii noastre.

Tema, combinată cu reprezentarea vîrstelor, de o mare frecvență în iconografia bizantină, este amintită la Cantemir în *Divanul*, în termeni ce nu diferă de teoretizările stîngace pe care le găsim în manualele bizantine de pictură bisericească. „Și fă de-a dreapta r o a t e i și de-a stînga doi îngeri — citim într-o *Erminie* — avînd pe capetele sale

³³ V. Virgil Cîndea, *Studiul introductiv la Divanul*, ed. cit., p. XXVIII — XXIX, iar la p. LXVIII reproduce, în paralel, un fragment din Hrisostom avînd în centru perimata „image a lumii iluzorii”.

³⁴ Cf. *Basme persane*, Editura Minerva, București, 1971, *Privighetorile Persiei*, Editura Minerva, București, 1971 și comentariile noastre din *Steaua*, 1971, nr. 5, respectiv *Familia*, 1972, nr. 3.

³⁵ Johan Huizinga, op. cit., p. 212.

jumătăți de ceasornic și întorcînd-o ei roata cu funii“
etc.³⁶

Meditația asupra nestatorniciei, cu iz de fatalism oriental, trebuia să ducă la *imaginea lumii ca roată*, din care va crește *teza dezvoltării ciclice*, aplicată mai cu seamă la studiul istoriei. „Și precum partea roții care urcînd de la pămînt în sus s-a ridicat deasupra și iarăși coborînd în jos ajunge dedesubt, acolo de unde se ridicase, tot așa și fiii tăi, ieșind din pămînt, cu timpul, tocmai cînd nu se așteaptă se întorc iarăși în țărîna lor, și pentru o mică plăcere de scurtă durată, zădarnică și nefolositoare, în scurtă vreme mor rușinos și dispar“ (*Divanul*). Mai echilibrată filozofic și amplificată liric, aproape poematic, imaginea revine, obsedantă, în *Istoria ieroglifică*: „Din socoteală socoteală naște și din cuvînt cuvînt izbucnește. și așa, cele vechi trecînd, altele noaă, *ca în roată, să întorc* (s.n.)“. Ce rămîne din toate acestea? Gustul amar, izvorît din conștiința perisabilității, la care se adaugă sentimentul istoriei tragice, întîlnit odinioară, sub aceeași tensiune, la Neagoe Basarab: „toți niște atomuri putred-zitoare sîntem, toți din nemică în ființă și din ființă în putreziciune pre o parte călători ne aflăm...“. Este un ciclu implacabil ce se prelungește, sub forme estetice din ce în ce mai rafinate, în *motivul inelului*, la o întreagă pleiadă de scriitori care subtilizează una dintre componentele aceleiași sensibilități sudice, un Mateiu Caragiale, Ion Barbu, Adrian Maniu etc.

„Atomurile“ intervin și atunci cînd Cantemir își expune concepția asupra mișcării din natură, în spiritul cunoscut, acela despre schimbare în sfera închisă a repetabilității. Astfel, în *Istoria ieroglifică* deosebește „atomurile“ (indivizii) de „fețe“ (specii), ajungînd la concluzia că, în timp ce speciile rămîn neschimbate, indiviziile se înlocuiesc prin permutări succesive. „Neschimbată, cînd dzic, în

³⁶ Vasile Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină*, în *Candela*, an. XLV (1934), p. 196—197, text publicat în volum la Cernăuți, 1935, sub titlul *Cartea numită Gramatică ori Ustav sau Erminie...* Referitor la existența motivului în *Divanul*, cf. și comentariile lui Virgil Cîndea la ed. cit. (notele 86, 87 etc.).



fețe, iară nu în atomuri, trebuie să înțelegi, de vreme ce toate atomurile în toate fețele, în toată vremea cursul perioadelor sale făcînd și săvîrșind și ca într-un vîrtej întorcîndu-să (s.n.), tînd la nemica, tînd la a fi a lucrului să întorc... singură schimbarea atomurilor tîmplîndu-să, ființa fețelor, după hîreșul său neam întreagă și neschimbată să pădzește...³⁷.

În virtutea celor de mai sus, putem afirma, credem, că ciclicul este unul din laitmotivele de bază pe care se structurează gîndirea lui Dimitrie Cantemir. El se extinde și asupra istoriei universale: de aceea, dacă am schița diagrama frecvenței motivului, am porni desigur de la *Divan* prin *Monarchiarum physica examinatio*, unde se încearcă o teoretizare a acestuia, apoi *Istoria ieroglifică* îl reia, cum am văzut, pentru a fi aplicat ulterior pe fundalul larg al *Creșterii și descreșterii Imperiului Otoman*. Raționalismul din gîndirea principelui este vizibil în concepția despre „stările naturale ale monarhiilor“, amintind de cele trei „stepene“ ale Stolnicului Cantacuzîno, numai că la Cantemir ele se înscriu în sfera predestinării, a repetabilității. „În conformitate cu modul în care apar și mor — spune autorul în *Monarchiarum* — monarhiile parcurg un cerc de dezvoltare natural și invariabil, așa că în ele se păstrează de asemenea ordinea necesară de succesiune a trecutului, prezentului și viitorului...“ (s.n.). Același lucru afirmîndu-l și în *Istoria ieroglifică*: „Așîderea cele firești toate în sferă să întorc și sferii firește sfîrșit nedîndu-să, iată că nu pentru odihna sfîrșitului, ce pentru vecinica clătire de la neclătitul clătitoriu să clătește“. Întreg cosmosul ar echivala deci cu o imensă sferă rotitoare. Cercul include definitiv, de la începutul începuturilor, orice evoluție a „fireștilor“, adevăr etern în viața marilor imperii.³⁸ Tocmai de

³⁷ Petru Vaida, în *op. cit.*, analizează pe larg conceptele de „fețe“ și „atomuri“ în sensul de mai sus (p. 161—165).

³⁸ Dan Bădărău, în *op. cit.* p. 352, precizează: „Principele nu caută și nu găsește nicăieri un resort intim, un motor al auto-mișcării — la el ciclică... Pentru el lucrurile se schimbă fiindcă este o lege a lor să se schimbe, lege vrută de Dumnezeu... Nici o motivare a schimbării nu-i apare necesară...“ În schimb, ocupîndu-se de Dimitrie Cantemir și Van Helmont, în *Cercetări filozofice*, 1961,

aceea Cantemir nu cercetează cauzele „creșterii” și „descreșterii” puterii otomane: traducerea în franceză a titlului este greșită, ea avînd drept model opera lui Montesquieu pe care-l interesează într-adevăr aceste cauze.³⁹ Mai mult, se pare că autorul „și-a conceput *Istoria* ca un tot și niciodată n-a încăput în mintea sa o parte mai lungă sau mai scurtă”, observație ce nu ne împiedică să respingem ipoteza după care originea concepției despre istoria ciclică „neputînd fi anterioară Bizanțului (s. aut. — sic!), trebuia să se dezvolte implicit în Italia și numai prin grecii imigrați”⁴⁰. Concepția despre dezvoltarea ciclică este o permanență latentă în spațiul sud-estic și oriental, apărînd în speculația unui Evagrie Ponticul⁴¹, în reprezentarea celor șapte vîrste din iconografia răsăriteană sau în *lamento*-urile atît de tragice ale omului Neagoe Basarab. Că teoria domină tocmai acum în opera lui Cantemir se datorează unui fenomen de criză, ajuns la faza de apogeu, criză determinată de declinul unui mare imperiu. Italia lui Marsigli (*Starea militară a imperiului Otoman*, Amsterdam, 1732) a constituit un teren favorabil indeletnicirilor aflate în prelungirea tradițiilor umaniste, cu atît mai mult, cu cît ele au fost și fructul indirect, prin grecii imigrați, al Bizanțului dispărut în mod tragic. Aceasta, chiar dacă nu admitem bunăoară influența directă a filozofiei biologice a lui Laonic Halcocondylas (*Istoria Imperiului grecesc și stabilizarea turcilor*, Paris, 1622).

Deși în contextul istoriografiei noastre ea nu rămîne singulară⁴², important este faptul că „*Istoria Otomană*”

nr. 1, afirmă că legea dezvoltării ciclice o moștenește de la Helmont.

³⁹ Montesquieu, *Considerații asupra cauzelor măreției romanilor și a decăderii lor* (prima ediție, 1761).

⁴⁰ Marcel Romanescu, *Cantemir, Montesquieu, Marsigli, în în amintirea lui Constantin Giurescu*, București, 1944, p. 434.

⁴¹ Cf. nota nr. 20 de la p. 38.

⁴² Nicolae Milescu Spătarul, *Istorie aleasă pe scurt din multe letopisețe izbăvită întru care se arată toți împărații turcești cîți au fost din capătul împărăției lor pînă astăzi*, scrisă pe la 1655, păstrată în copie din 1673 (cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, ed. cit., vol. I), este prima istorie a Semilunii; *Chipurile împăraților turcești dimpreună cu istoriile lor scrise pe scurt, în ce fel au urmat unul după altul, cel dintăiu pînă la cel de acum la împărăție*, ma-

se află la confluența a două concepții care rămân conjugate, în sensul că „starea naturală a monarhiilor“, de influență apuseană certă, se subsumează cercului închis, de factură orientală. Dealtfel, inelele nu au legătură între ele, chiar dacă monarhiile urmează o deplasare succesivă și circulară, de la răsărit spre apus, în virtutea unei „legi“ extrasă din cosmologia aristotelică (cf. *Monarchiarum*). În acest context, Semiluna trebuie să dispară ca un monstru ce este, deoarece apariția sa n-a respectat acest traiect „natural“, cu valoare axiomatică. Monarhia răsăriteană (Asia și Babilonul), monarhia sudică (Egiptul), cea vestică (Roma) și monarhia rusă alcătuiesc, după Cantemir, niște entități abstracte, succesive, amintind de momentele de echilibru, de sinteză oriental-occidentală, pe care Nicolae Iorga însă le interrelaționează⁴³. Mai mult, asemenea momente de sinteză vede principiile în propria noastră istorie. În partea secundă din *Hronicul vechimii Româno-Moldo-Vlahilor*, redactată pe la 1717, vorbește despre „perioada bizantină“ ce urmează vârstei propriu-zis romane a Daciei, tratată în prima parte. Cu toate că provincia n-a făcut parte din Imperiul Bizantin, concepția lui Cantemir se apropie de aceea a lui Nicolae Iorga, care-și găsește astfel un precursor strălucit. „Istoria amânduror statelor întemeiate pe malul drept al Dunării ne aparține, precum ne aparțin de drept, din cauza originii noastre, toată istoria Romei constantinopolitane“ scrie marele savant justificându-l în mod elogios pe principe : „Se putea oare să nu le

nuscris, Biblioteca Ossolineană din Lwow, ms. 5835/III ; apoi Ienăchiță Văcărescu, *Istoria othomănicească a preaputernicilor și marilor împărași*, în *Tesaur de monumente istorice pentru România*, II (1863), de fapt o compilație a celei cantemiriene ; Dionisie Fotino, *Viețile sultanilor*, în *Revista istorică română*, IV (1934) ; în sfârșit, N. Iorga, *Geschichte des osmanischen Reiches nach den Quellen dargestellt*, Gotha, 1908 — 1913, 5 vol., toate aceste lucrări necesitând în viitor un studiu comparat. O bibliografie a studiilor mai importante despre aceste Istории o dă M. Guboglu, D. Cantemir și istoria Imperiului Otoman, în *Studii și articole de istorie*, II (1957), p. 207 — 208.

⁴³ Cf. N. Iorga, *Relations entre l'Orient et l'Occident (au Moyen Age)*, Paris, 1923 și *Generalități cu privire la studiile istorice*, 1933, p. 158 — 159. Pentru aceeași problemă cf. și articolul nostru Nicolae Iorga despre relația Orient-Occident, în *Echinox*, III (1971), nr. 6.

povestească Cantemir pe amîndouă (aceste istorii — n.n.)?“⁴⁴. Bizantinii servesc drept punct de plecare în amendarea vehementă a religiei mahomedane, expusă într-un comentariu despre *Coran*: „Nu vorbesc nici de împăratul Ioan Cantacuzenul, care batjocorește și combate erudit și cucernic glumele și prostiile (sic!) *Coranului*. Voi aduce numai părerea lui Porphyrius... etc.“⁴⁵. Caracterul hotărît polemic al acestei lucrări datînd din 1719 a fost probabil determinat de puternicul curent antiotoman de la curtea lui Petru cel Mare. *Sistema religiei mahomedane* (cca 1720) denotă în schimb obiectivitatea savantului, izvorită dintr-o profundă și multilaterală cunoaștere a lumii orientale, în speță musulmană.⁴⁶ Lucrarea, cuprinzînd povestirea *Coranului* și a vieții lui Mahomed, analiza dogmaticii islamice, descrierea obiceiurilor și superstițiilor mahomedane, reclamă comentariul specialistului, ca și subsolul extrem de bogat al *Istoriei Imperiului Otoman*, pe care-l vom analiza succint în paginile următoare.

IV

„... multe lucruri trebuie să le scriu din memorie, fiindcă notițele pe care mi le făcusem după relatările orale ale unor turci erudiți și din alte documente, soarta invidioasă mi le-a răpit pe toate...“⁴⁷. Mărturisirea prințului justifică într-un fel inexactitățile din *Istorie*, unele transmise cu talentul celui ce scrisese deja *Istoria ieroglifică*. Ca un veritabil umanist, respinge superstițiile turcilor, precum și „realitatea“ fabulelor coranice, dar le reproduce cu

⁴⁴ Idem, *Istoria literaturii românești din secolul al XVIII-lea*, ed. cit., vol. I, p. 280.

⁴⁵ *Despre „Coran“* (trad. Ion Georgescu), în *Analele Dobrogei*, an. VIII (1927), p. 78.

⁴⁶ Ștefan Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, Editura Cultura națională, București, 1925, compară cele două lucrări evidențiind valoarea *Sistemei*, tradusă în limba rusă, din care cel de-al doilea volum, proiectat de Cantemir, n-a mai apărut.

⁴⁷ *Istoria Imperiului Otoman*, trad. cit., I, p. 190 (nota 44).

reală plăcere. Ficțiunea romanească e prezentă pretutindeni în subsolul arborescent. Dincolo de informația, de cele mai multe ori exactă, a istoricului și etnografului⁴⁸, raționamentele autorului aflat în dispută pe marginea preceptelor *Coranului* sau a faptului artistic oriental se înscriu pe direcția umanistă din gândirea intelectualului. În general, atitudinea este duală sprijinindu-se, în ultimă analiză, pe teoria dezvoltării ciclice, unde „creșterea” este urmată fatal de o „descrescere”, chiar dacă procesul implică desigur niște cauze imediate, enunțate de altfel în textul *Istoriei*. În fapt, notele cuprind, disparat, termenii centrali ai teoriei cantemiriene ce poate fi extrasă astfel din monografia vastă a Imperiului, încheată caleidoscopic din amănunte despre viața intimă a sultanilor (Soliman II), descrierea ceremonialului complicat de la Poartă, istoricul unor familii ilustre cum e cea a Mavrocordaților, prezentarea scenelor memorabile din luptele otomanilor (Lepanto), descrieri cu caracter etnografic (albanezii, circazienii), probleme ale religiei musulmane ș.a.m.d. Tehnica folosită este aceea a mozaicului subliniindu-se, prin revenirea aceluiași observații, nervurile concepției sale despre istorie.

Cîteva dintre străvechile realități ale lumii otomane certifică apoi idei umaniste contemporane, de unde concluzia că fundamente ale acestei mișcări — răspîndită și în sud-estul european — nu trebuie căutate neapărat în partea occidentală a continentului. Astfel, importanța arătată individului, acceptarea valorii umane bazată pe merit: „...turcii — observă Cantemir — nu leagă noblețea de lungă scară a antecesorilor, pentru că ei se cred toți la fel de nobili: onoarea, după opinia lor, nu trebuie să fie apanajul unei nașteri deosebite, ci recompensa meritelor: adevăratul nobil este acela care prin prudență, minte,

⁴⁸ M. Guboglu, *Démètre Cantemir-Orientaliste*, în *Studia et acta orientalia*, III (1960), sistematizînd notele *Istoriei* conchide că „aceste probleme vor fi rezolvate puțin cîte puțin și metodic” (p. 160). Tot aici deplînge îndreptătit faptul că nici una din marile enciclopedii *Ilâm Ansiklopedisi* (1941) și *The Encyclopedia of Islam* (1960) n-au ținut seama de notele *Istoriei* lui Dimitrie Cantemir.

prin experiență îndelungată și practica virtuților și-a înnobilit inima și spiritul⁴⁹. Nu este de mirare deci că, pornind de aici, Dimitrie Cantemir a sintetizat, ca și Neagoe Basarab, experiența unei lumi care nu a uitat niciodată importanța persoanei: din simplu sclav se putea ajunge la rangul de bazileu, mai târziu vizir ori sultan. Reconoșterea importanței individului aduce cu sine elogierea mișcării continue. „De aici este proverbul lor care zice *Elharekietul Berekiet*, sau mișcarea e fericirea, adică: orice schimbare aduce cu sine fericire⁵⁰. Înclinarea turcilor spre războaie ori spre catastrofalele revolte interne este expresia dinamismului lor structural, ce se finalizează adeseori într-un arabesc haotic de forțe anihilându-se reciproc. O mișcare generală dar divizată în nenumărate fațete se consumă nu de puține ori în gol, fiind dublată (și cauzată chiar) de conștiința colectivă a imobilismului universal. Predestinația, teoria providențialistă este o constantă fundamentală în gândirea musulmanului, gravată de expresia paremiologică: „Turcii cred că la toți oamenii este scrisă ora morții cu litere pe care, ce e drept, oamenii nu le pot citi, dar pe care Dumnezeu le-a scris cu propriul său deget. De aici se explică expresiile obișnuite la ei: ceea ce este scris pe frunte, trebuie să se întâmple, singele care trebuie să curgă nu poate rămâne în vine, providența este mai tare decât toate scopurile omenești.⁵¹ Credința aceasta se întâlnește cu providențialismul creștin al autorului lui *Sacrosanctae*...: „...judecata lui Dumnezeu este impenetrabilă rațiunii noastre și este mai bine a o adora în tăcere, decât a o supune judecății noastre⁵². În contextul ideologic de mai sus, rațiunea „umanistului“ Saadi Efendi, cenzurată de credulitatea aceluiași în marginea unei legende din *Coran*, este profund semnificativă pentru perioada de tranziție, de suprapunere a mentalităților diferite. Întrebat de către

⁴⁹ *Istoria Imperiului Otoman*, trad. cit., vol. I, p. 58 (nota 29).

⁵⁰ *Ibidem*, p. 197 (nota 52).

⁵¹ *Istoria Imperiului Otoman*, ed. cit., I, p. 55 (nota 24), la care se adaugă numeroase alte expresii cu valoare paremiologică. De pildă, acest proverb: „Dacă creatorul este contra ce poate face creatura?“ (p. 107 — text).

⁵² *Idem*, I, p. 103 (nota 18).

autor „cum poate să creadă că Mahomet a tăiat luna în două și că a prins în mîneca sa jumătatea ce cădea din cer“, Saadi oferă acest răspuns antologic : „Conform legilor naturii aceasta este imposibil. Dar acest miracol este scris în *Coran* ca faptă petrecută : așa că eu renunț (sic !) la rațiune și mă supun credinței.“⁵³. În virtutea *fatum*-ului acceptat astfel, dinamismul orientalismului ilustrează tendința, poate subconștientă, a eliberării sale interioare, desigur iluzorie din moment ce nu se poate înlătura carapacea prejudecăților înrădăcinate de învățătura coranică. Aici credem că se află o sursă a estetismului din arta orientală și musulmană, ce se găsește, către finele secolului al XVII-lea, în faza unui alexandrinism specific și a decadenței⁵⁴. Nonfigurativul din creația plastică este completat cu magia cuvîntului ce poate contura — numai el ! — portretul lui Mahomed⁵⁵ ; de asemenea, arabescul complicat în care se dispun sonurile muzicii turcești, „cu mult mai perfectă“ decît cea europeană, urmează cu fidelitate axioma „infinită este compozițiunea părților“, cunoscută și aplicată încă de către vechii arabi.⁵⁶ Asemeni basmului persan, unde tînărul se îndrăgostește de fata padișahului văzîndu-i întîi portretul sau ascultînd un cîntec închinat acesteia, tot astfel, cruzimea lui Murad al IV-lea este învinsă de un muzicant care, din condamnat la moarte, intră în grațiile sultanului.⁵⁷ În această lume, fanatismul religios și măcelurile sîngeroase coexistă doar aparent paradoxal cu o artă rafinată, întîlnită și în floarea învoalită dar sterilă a retorismului de tradiție bizantină. Întrebuințat cu subtexte satirice în *Istoria ieroglifică*, procedeul

⁵³ *Idem*, I, p. 39 (nota 8).

⁵⁴ Cf. Virgil Cîndea, *Les intellectuels du Sud-Est européen au XVII-e s.*, în *R.E.S.—E.E.*, tome VIII (1970), nr. 4, p. 627.

⁵⁵ *Istoria Imperiului Otoman*, I, p. 233 (nota 42).

⁵⁶ *Idem*, I, p. 218 (nota 17) : „...cu timpul, cînd încetarea războaielor a permis ca oamenii (turcii — n.n.) să se ocupe cu artele păcii, atunci au lăsat și ei din sălbăticia lor de mai înainte, și s-au cultivat și civilizat în așa măsură, încît astăzi abia se mai pot vedea la ei urmele barbariei lor antice“. Pornind tocmai de la analiza artei orientale (turcești) Cantemir ajunge la concluzia universalității oricărei civilizații (Cf. Petru Vaida, *op. cit.*, p. 170—205).

⁵⁷ *Idem*, I, p. 374 (nota 11).

nu este caracteristic doar pentru perioada de „descreștere” a imperiului. Iată cum se adresează Sultanul Muftiului : „...tu, care ești cel mai mare înțelept dintre înțelepți, și care le știi pe toate ; dintre toți cel mai excelent ; care nu faci nimic din ceea ce este interzis ; obîrșie a virtuții și a științei celei adevărate etc...”⁵⁸ Dacă adăugăm la toate acestea ceremonialul de la curtea sultanului — descris cu minuție în mai multe note — sau diplomația sinuoasă de tipul aceleia practică de „Camilopardalul” Alexandru Mavrocordat⁵⁹, dobîndim o imagine mai clară despre sensul în bună măsură centripetal, închis, al mișcării spiritului încorsetat de ortodoxismul islamic. Credem că observarea atentă a lumii islamice a contribuit esențial în formularea, de către Cantemir, a teoriei despre istorie, în sensul în care l-am văzut mai sus. De aici decurge *extremismul* dar și *originalitatea* acestei teorii. Nu întîmplător istoricul nostru pune accentul, față de Montesquieu, pe caracterul *inexorabil* al evoluției ciclice, deși ideea de cauzalitate — prefigurată de antici și aplicată de occidentalizatul Stolnic Cantacuzino — nu-i putea fi străină prințului (ca și întregului spațiu oriental), care și enumeră de altfel cîteva dintre *cauzele „descreșterii”* Semilunei. Chiar dacă străin de raționalismul lui Cartesius, autorul *Istoriei* depășește strigătul profetic al lui Halcocondylas, ca și providențialismul moralistului Bossuet.⁶⁰ De aceea, afirmația că la Cantemir „concepția biologică a istoriei este o aplicare naturală a cartezianismului”⁶¹ necesită, credem, o revizuire în sensul că nu de o identitate poate fi vorba, cît de o *subsumare*. Cartezianismul *sui-generis* al aceluia

⁵⁸ *Idem*, I, p. 47 (nota 7).

⁵⁹ *Idem*, II, p. 731 (nota 37) : „El (Alex. Mavrocordat — n.n.) pare a fi imitat aici pe celebrul poet persian Saadi, în special unde acesta în *Golestanul* său zice : «o minciună care ajută este mai bună decît un adevăr care încurcă»”.

⁶⁰ O apropiere, pînă la identificare, de concepția lui Halcocondylas face I. Minea, în *Despre Dimitrie Cantemir. Omul, scriitorul, domnitorul*, Iași, 1926, acest punct de vedere fiind contestat convingător de către Radu Dragnea, în *Concepția lui Dimitrie Cantemir în domeniul filozofiei istoriei*, în *Scrisul românesc*, I (1927), nr. 2, p. 43—59.

⁶¹ Dan Bădărău, *Le concept de loi historique chez Dèmètre Cantemir*, în *Acta logica*, an. IV (1961), nr. 4, p. 55.

ce scria despre „starea *naturală* a monarhiilor“ (s.n.) se integrează cercului implacabil, predominant. Sîntem de părere că mixtura acestor două concepții, despre care am vorbit și în rîndurile precedente, *este unul dintre indicii turcocrăției* de la începutul celui de-al XVIII-lea secol. Afirmatia se poate susține și în continuare dacă observăm că, pe de altă parte, coexistența (pînă la subsumare, am văzut) a celor două direcții corespunde, cum observa Dan Bădărău, la cele două tipuri *conjugate* de filozofie: *fizică* (filozofie) și *metafizică* (teologie).⁶² Restrîngînd puțin, vom afirma că există aici, sub o altă formă, cunoscuta teorie coridaleană a „adevărului dublu“, prin care „se reiau legăturile intelectuale dintre Orient și Occident“ după șapte secole de la întreruperea acestora.⁶³ Filozofia lui Teofil Corydaleu semnifică sfîrșitul evului mediu în Orientul european, alcătuiind „baza culturii superioare din această parte a continentului“⁶⁴. Negată în *Sacrosantae...*, acceptată oarecum în *Istoria ieroglifică* (cf. descrierea acțiunilor Camilopandalului) și în *Monarchiarum*, ea se găsește sub formă voalată și în *Istoria otomană*. În ce ne privește, menționăm doar că teoria aceasta nu poate fi redusă desigur la promotorul său în lumea post-bizantină, Teofil Corydaleu ori Ioan Cariofilis, „excelent teolog și filosof“, cum îl caracterizează Cantemir.⁶⁵ Creatorul teoriei ce a provocat o serioasă breșă în scolastica medievală este, se știe, Averroes (1126—1198), care unise în așa-numitul „intelect unic“ cele două forme ale intelectului aristotelic, activ și pasiv. Răspîndirea sa în gîndirea intelectualității sud-estice este un act semnificativ pentru procesul de rapidă laicizare a conștiinței, *marcînd totodată indicele cultural, poate definitoriu, al balcanității din această perioadă*. Într-adevăr, balcanitatea pe care am numît-o tragică în vremea lui Neagoe Basarab, se definește în continuare prin existența unui ideal politic comun popoarelor

⁶² Idem, *art. cit.*, p. 55 și urm.

⁶³ Cléobule Tsourkas, *op. cit.* (cf. nota 8), p. 211.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 213.

⁶⁵ *Istoria Imperiului Otoman*, I, p. 135 (nota 11). Despre Ioan Cariofil cf. D. Russo, *Studii istorice greco-române*, tom. I, 1939, p. 183—191. Referiri sporadice și la N. Iorga, *Bizanț după Bizanț*. Editura enciclopedică română, București, 1972.

peninsulare (vezi în acest sens speranțele sud-estului legate de acțiunile precedente ale lui Mihai Viteazul). Caracteristică e însă acum nu atât persistența amintirii Bizanțului dispărut și ale cărei forme Semiluna le preluase de fapt, cât optica lucidă, obiectivitatea istoricului, hrănită cu năzuințele patriotului. Dominantă încă, ideologia ortodoxă este subminată prin ralierea intelectualului, contaminat de umanismul apusean, la teoria „adevărului dublu“, chiar dacă peste puțin timp coridaleismul va fi el însuși depășit. Preponderența *dinamicului* asupra *hieraticului*, proces vizibil în *Învățăturile* lui Neagoe Basarab — ce prelungesc, la rîndul lor, mai vechiul dualism bizantin — raportul acesta poate fi reîntîlnit și aici, la Dimitrie Cantemir, el corespunzînd ideologiei bipolare, respectiv componentelor esențiale ale teoriei sale despre istorie. Dar gîndul este infinit mai mobil, iar imaginația monstruoasă — pe care o găsim în incomparabila *Istorie ieroglifică* — se asociază „logosului“ vechilor peripateticieni pentru care balcanicul întreține un adevărat cult. Pigmentată de umorul burlesc ori de satira mușcătoare, relatarea istoricului alunecă în ficțiune romanescă lăsînd ca aceasta să se susțină singură și marcînd astfel *trecerea de la balcanitatea profund tragică din timpul dominației otomane, la balcanismul literar-artistic*. Ipoteza despre cucerirea parțială a Constantinopolului primește o aură de legendă⁶⁶, provocînd suspiciunea poate prea dur exprimată de către Nicolae Iorga⁶⁷. Descrierea obiceiurilor circasiilor și a modului cum albanezii vîndecă vătămălturile⁶⁸, sau a ceremoniei de instalare a princi-

⁶⁶ *Istoria Imperiului Otoman*, I, p. 141—42—43 (nota 22), Al. Elian, în admirabila *Postfață* la Steven Runciman, *Căderea Constantinopolului*, Editura Științifică, București, 1971, demonstrează cum „Cantemir și-a alcătuit legenda din elemente diverse și, în parte, greu de identificat“ (p. 290) pornind de la *Turcograecia* lui Martin Crusius, pe care ar fi cunoscut-o indirect.

⁶⁷ Într-o recenzie publicată în *Revista istorică*, 1934, p. 190, marele savant afirma că principele „inventează pe de-a-ntregul și nimeni nu se adresează la dînsul pentru informații despre istoria imperiului otoman“ (s.n.).

⁶⁸ *Istoria Imperiului Otoman*, I, p. 180—181 (nota 33) și II, p. 892—894 (nota 76), iar pentru instalarea principilor în Moldova, *op. cit.*, I (nota 43).

pilor în Moldova se transformă în povestiri memorabile, definitorii pentru vocația epică a nord-dunăreanului. Anecdote picante, cum este istorioara, amintită deja, despre credulitatea turcilor⁶⁹, sau cea despre visul lui Soliman cu „40 000 de berbeci”⁷⁰, erezia lui Sheitan-Kuli în Persia⁷¹ ori „cum s-a învățat Murad IV cu beția”⁷², în sfârșit, antologica povestire despre isprăvile ambasadorului Fériole⁷³ ilustrează din plin posibilitățile unui condei febril, ce știe savura cuvântul cu tîlc fără să iasă dintre limitele popularului bun-simț. Echilibrul acesta caracterizează imensul panopticum al *Istoriei cantemiriene*: el prevestește în același timp spiritul în care a fost organizat tezaurul antonpannesc. Față de concentratele de gândire „adunate” de vestitul cîntăreț și tipograf, tușa e mai groasă în favoarea epicului propriu-zis, ce încorporează uneori și fragmente de baladă, cum e cel referitor la înălțarea Geamiei Muhamedie pe locul bisericii Sfinții Apostoli: „Se zice că arhitect ar fi fost un grec cu numele de Christodulos... Istoria mai adaugă (sic!) că, întrebând dacă ar fi în stare să construiască o Geamie mai frumoasă și mai mare decît aceasta, el a răspuns: da!, numai să-mi dați materialul trebuitor... Sultanul, auzînd aceasta, a dat ordin să-l tragă în țepă, ca urmașul său să nu poată avea un arhitect capabil să construiască o geamie mai măreață decît a lui...”⁷⁴ Intrînd în competiție cu mărturia istoricului („...împăratul, ca recompensă i-a dat — lui Cristodulos, n.n. — o stradă întregă: am cetit eu însumi actul despre această donație...”), motivul acestui meșter Manole abia lasă să se întrevadă valența tragică ce izbucnește mai cu seamă în variantele nord-dunărene ale baladei.

În afară de notațiile bogate ale folcloristului și etnografului⁷⁵, întîmplări legende ori snoave sînt istorisite cu maliția unui autentic Anton Pann. Dacă elementul pro-

⁶⁹ Cf. nota 53 din textul capitolului de față.

⁷⁰ *Istoria Imperiului Otoman*, I, p. 280 — 281 (nota 46).

⁷¹ *Idem*, I, p. 189—192 (nota 44).

⁷² *Idem*, I, p. 376 (nota 12).

⁷³ *Istoria Imperiului Otoman*, II, p. 732 (nota 38).

⁷⁴ *Idem*, I, p. 150 (nota 41).

⁷⁵ Cf. Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, în *Revista de etnografie și folclor*, IX (1964), nr. 1 (p. 94) și 2.

fan de esență paremiologică este minoritar în *Învățăturile* lui Neagoe, la Cantemir el dobândește treptat o pondere ce va culmina cu revanșa aproape totală a spiritului laic în *Povestea vorbii* sau *Nezdrăvăniile lui Nastratin Hoge*a. Și în acest domeniu Cantemir formează deci o punte de trecere prin faptul că, „strivit la început de erudiția bisericască în care-l formase dascălul său Ieremia Căcave-la, în cea de-a doua epocă a activității sale de scrieri... materialul de origine populară atinge un înalt nivel valoric, dîspuțîndu-și înțietatea cu materialul livresc și convențional“, pentru ca, în *Hronic* sau *Istorie*, parimiile și extrasele din epica folclorică să aibă o frecvență foarte mare.⁷⁶

Apropierea de Anton Pann este mai sensibilă atunci cînd reproduce cîteva smochine brodate în jurul legendarului înțelept al Orientului, Nastratin Hogea. Utilizînd o necunoscută, pînă în prezent, „carte scrisă în limba turcească“⁷⁷, Cantemir introduce în literatura noastră scrisă pe unul dintre cei mai îndrăgiți eroi ai literaturilor sud-estice. Istoria cu smochinele își păstrează forma dialogată și în versificarea lui Pann, mai suplă și extinzînd „învățătura“ doar implicată în versiunea principelui: „...dacă în loc de smochine vă aduceam gutui, precum a vrut ea (nevasta — sic!), atunci rămîneam desigur cu capul spart“⁷⁸. *Ca să ascuți, bine este, și sfatul unei neveste*, recunoaște, mai modern, înțeleptul antonpannesc conchizînd:

De aceea este bine ca să ascuți, și să înveți
Ș-o povață a femeii din patruzeci de poveți:
Că iată eu, cu-ntîmplare, prin povața ce mi-a dat,
Cu aceste moi smochine scăpai cu capul nespert.

Încă de pe acum se relevă dualismul din spiritul orientalo-balcanicului, trecut prin școala dură a privațiunilor oferite cu dărnicie de istorie. Dincolo de cuvîntul

⁷⁶ Adrian Fochi, *art. cit.*, p. 120.

⁷⁷ *Istoria Imperiului Otoman*, I, p. 72 (nota 22).

⁷⁸ *Idem*, I, p. 73 (nota 22). Adrian Fochi, *art. cit.*, consultîndu-l pe Fehim Bajaraktarevic, *Nasr al-Din. Encyclopédie de l'Islam*, III, Leiden-Paris, 1936, precizează că „D. Cantemir a preluat de la Ewliya Celebi tradiția cu privire la Nastratin Hoge” (p. 81).

pipărat sau de farsa grosă, ghicim amărăciunea conținută în replicile înțeleptului de pe aceste meleaguri. Fiind întrebat de semnificația portalului ridicat de Hoge, acesta răspunde în felul următor: „Posteritatea cea mai îndepărtată va conserva memoria acestei porți tot atât de bine cum va conserva și memoria victoriilor lui Timur Lenk: cu deosebirea însă că, pe cînd monumentul lui Nastratin Hoge va deștepta hohote de rîs, memoria faptelor lui Timur Lenk va stoarce lacrimi de la toți cei care, de la un capăt la celălalt al lumii, vor fi izvit de ele”⁷⁹. Întîlnim în rîndurile de mai sus un veritabil *exegi monumentum*, apărut într-o lume de conjunctură a civilizațiilor care l-a creat pe controversatul *homo balcanicus*. Cante-mir însuși face parte din această tipologie peninsulară, conturată magistral în *Istoria ieroglifică*.

V

Fascinantă, lumina sudului pătrunde în toate ungherele vieții sociale precizîndu-le, demascîndu-le. Nimic nu este cruțat în această lume tragică, unde dimensiunea ferică alternează cu grotescul evident în comportamentul li-ghioanelor, precum și hipertrofierea detaliilor. Portretele acide declanșează procesul de convertire în farsă, ce nu poate ascunde însă nota amară, predominantă. Drumul animalelor spre cetatea Epithimiei este inevitabil, aceasta exercitînd o atracție magică. Atmosfera halucinantă subliniază fantasticul simbolic și de viziune. Sensul general al acestuia este unul *centripetal*⁸⁰: lighioanele procedează ritualic, Epithimia încheind cercul fatal. În interiorul său vizibilitatea este extremă, condeiul aglomerează trăsături psihico-fizice alcătuiindu-se astfel imagini compozite, polimorfe. Personajul Hamelonului, apariție grotescă, în descrierea căreia autorul e urmărit de obsesia precizării detaliilor, amintește de un tip de fantastic analizat de către

⁷⁹ *Istoria Imperiului Otoman*, I, p. 72 (nota 22).

⁸⁰ Cf. articolul nostru pe marginea *Fantasticului oriental*, în *Orientări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1972, p. 142—147.

Marcel Brion în a sa *Artă fantastică*. Așa-numitul fantastic vizual, bazat pe descripția atentă a părților fizionomice mult hipentrofiate (rezultând figurile atât de comune miniaturilor persane, islamice dar și ale Extremului Orient), creionează un fel de semizeitate, nu prea depărtată de imaginea divului, existentă în mitologiile orientale : „Chipul decît altor jigării mai mult broaștei să asemănă, numai capul spinticătura gurii peștelui ce-i zic lacherda să răduce... De la cap pînă la coadă spinarea ca a porcului grebănioasă și gîrbovită-i iaste.” Fără-ndoială, aspectul polimorf consună cu tonul de pamflet, regăsibil și în pictura girafei sau, mai ales, a Struțocămii : „...forma, dară, parte îi este de pasăre, iară parte de dobitoc. De dobitoc dzic, căci pedestră, nezburătoare și pre fața pămîntului, iar nu în aer umblătoare. Talpa îi iaste ca de cămilă, cu copită împreunată, iar nu cu unghi și cu degete dăspicată, în spinare ghib în sus rîdicat ca cămila are, la grumadzi, lungă și întoarsă... nu plisc de pasăre, ce bot de dobitoc poartă.” Care să fie oare explicația mecanismului de repetată transformare? Unde s-ar găsi sursa acestei ambiguități în portretizare? La prima vedere, ipoteza Manuelei Tănăsescu pare să fie suficientă : „Dobitoacele tind să devină păsări, păsările se transformă în pești. *Instabilitatea psihică duce la confuzii între specii.*”⁸¹ (s.n.), ceea ce ar duce la concluzia, chipurile, balcanismului exemplar al literaturii lui Cantemir. Numai că burlescul, farşa provocată de „fățărnicia și jocul pe două planuri” nu epuizează spirîitul balcanic, în care *Istoria ieroglifică* se încadrează cu adevărat. Și asta tocmai pentru că imaginile de mai sus sînt de fapt niște expresii particulare și mult deformate, e adevărat, ale *mitului semiantropomorf*, atât de răspîdit în cultura peninsulară, și pe care l-am întîlnit și în *Învățăturile* lui Neagoe Basarab. El constituie una dintre permanențele literaturii noastre folclorice și culte în aceeași măsură, indiferent de ipostazele mai mult sau mai puțin spectaculoase, în care ni se relevă. În acest sens, Cantemir „se situează pe linia ma-

⁸¹ Despre „*Istoria ieroglifică*”, ed. cit., p. 49.

rilor creatori de mituri și expresie⁸². Nu întâmplător Lucian Blaga, creatorul, la noi, al conceptului de „gîndire mitică” și „metaforă revelatorie”, îl caracteriza pe Cantemir echivalîndu-l cu „o ființă pe jumătate reală, pe jumătate de poveste și legendă : *inorogul*”⁸³. Dinamica și caracterul profund justițiar al simbolului din *Alexandria*, reluat sub formă emblematică în activitatea antiotomană a domnului Neagoe Basarab, trece și în *Istoria ieroglifică*, subliniindu-se virtuțile curative ale cornului miraculos al inorogului. Tonalitatea tragică în care este privit simbolul concordă cu finalul puțin luminos al „romanului”. Ea nu dispare și nici nu se estompează, chiar dacă nu întîlnim, preluată *tale-quale* — precum în *Învățăture* — ipostaza inorogului din *Varlaam și Ioasaf*. Aceasta și datorită faptului că ideea de puritate absolută a spiritului nu poate fi vehiculată decît de un „personaj” tragic. „Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedecatu-s-au pașii celui iute...”, notează, elegiac, autorul. Capacitatea acestuia de a gîndi lumea în mod mitic (și de-a o crea deci astfel) coexistă cu alegorizarea — procedeu obișnuit în arta medievală, extras și el din universul animalier al *Fiziologului* în care Inorogul se integrează, univers reeditat la Cantemir⁸⁴, dar cu o nouă încărcătură de semnificații, istorice și mai ales sociale de astă dată. Deosebirea calitativă de *Învățăture* constă nu atît în trecerea de la planul mitic la cel alegoric, adică la detașarea conștientă de mit — existentă și în textul lui Neagoe, din moment ce fragmentul din *Varlaam*

X ⁸² Perpessicius, *Locul lui Dimitrie Cantemir în literatura română*, în *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 303.

⁸³ *Dimitrie Cantemir*, în *Izvoade*, Editura Minerva, București, 1972, p. 142.

⁸⁴ Mihai Moraru, *Alegoria animalieră și fantasticul animalier în „Istoria ieroglifică”*, în *Revista de istorie și teorie literară*, tomul 21, 1972, nr. 3, analizînd corespondența trăsăturilor animalelor din *Fiziolog* și *Istoria ieroglifică* observă că „schema alegorică a universului ierarhizat este comună mai multor scrieri din literatura bizantină : *Împărăția poamelor sau judecata strugurelui* (*Poricologosul*), *Împărăția peștilor sau judecata obletelui* (*Opsarologos*)” (p. 486) etc. Este o observație la care vom reveni atunci cînd vom studia literatura de colportaj a lui Anton Pann și anume, *Povestea poamelor*.

și *Ioasaf* constituia doar o pildă despre vremelnicia vieții —, ci, mai ales, în efortul estetic de contemporaneizare a Inorogului, investit astfel cu attribute omenești de natură psihologică în primul rînd. În acest sens, *Istoria ieroglifică* este roman iar lighioanele veritabile personaje, în pofida aspectului lor monstruos, asiatic am spune, a căror naștere este, așa cum s-a observat⁸⁵, prezidată de același Inorog straniu: „... Și acolo unde sînt adunate gadinile și așteaptă pe Inorog, să împreună străine cu străine gadini și să fac ceale mai preaslăvite dihanii“.

Fără a fi totală, antropomorfizarea prin acțiune a Inorogului și a celorlalte lighioane nu înseamnă abandonarea, de către Cantemir, a platformei creștin-ortodoxe. În realitate este vorba, forțînd puțin nota, de prelungirea — sub formă eminamente laică — a străvechiului, anticului proces de umanizare, pigmentat specific de către umanismul creștin prin imaginea, întîlnită la Neagoe dar și la Cantemir, a divinității în curs de umanizare. Tot astfel, în *Divanul*, „jivinele, șerpii, fiarele cele crude și sălbatice devin blînde și domolite“, sărută picioarele și chiar îi slujesc (divinității — n.n.) așa cum, de pildă, șarpele Uroboros îl slujește pe Kesarion Breb, personajul mitic al lui Sadoveanu. Asemeni lighioanelor din *Istorie*, ultimul înțelept efectuează călătoria de inițiere la Constantinopol — adevărat nucleu al cercului devenit implacabil. Hieratismul și solemnitatea sadoveniană sînt înlocuite aici cu sentențiosul și sinuozitatea diplomatice de școală bizantină, traversate la rîndul lor de o strălucitoare vervă polemică. Pamfletul contrapunctează în fapt dimensiunea simbolică (ce rezistă totuși prin tonul general tragic) supunînd-o pe aceasta din urmă unei vizibile demitizări, așa cum am văzut mai sus. Pornindu-se de aici, de la factura de pamflet a multora dintre paginile *Istoriei*, balanța înclină spre balcanismul văzut ca „lizieră morală a continentului“ (Pompiliu Constantinescu), fie în structura vulpii fără scrupule, fie în limbajul colorat și violent, trăsături ce se vor stabili mai tîrziu la un Nicolae Filimon sau Mateiu Caragiale. Cantemir rămîne, cum s-a spus, un „Swift balcanic“ (Manuela Tănăsescu) sancțio-

⁸⁵ Mihai Moraru, *art. cit.*, p. 488—489.

nînd drastic, din unghiul iubitorului de țară, o lume istoricește perimată, dar încă rezistentă în moravuri. Poetul conferă însă dramaticelor sfișieri sociale atributul artei, cu intenția nemărturisită și poate mai mult subconștientă, de a salva estetic această lume. La fel vor proceda, după două veacuri, Ion Barbu și Mateiu Caragiale. Funcția singularizatoare a cercului permite decuparea principalelor trăsături estetice. Ne aflăm, în primul rînd, în divanul de la Arnăuț—Chioi, participăm la sfatul lighioanelor în plină isopie orientală, ce prelungește tradiția milenară a basmului indic și persan. Dealtminteri, întreaga operă se construiește pe tiparul basmului cu zugrăveala, poate voit naivă, a splendorilor din cetatea Epithimiei localizate, semnificativ, în peisajul caracteristic al Nilului și al deșertului arzător. Originea modalității alegorice cantemiriene aparține apoi fanteziei sudice, populată cu animale fabuloase, fără a se urmări neapărat nota de coșmar, ca în creațiile septentrionale sau în cele ale Extremului Orient. Dacă mai adăugăm la toate acestea, măcar enumerativ, „sentențiile“ de culoare antonpannescă, precum și elementele paremiologice de natură turcească, dobîndim tabloul policrom al unor vaste „povestiri în serie“, chiar dacă împiedicate pe alocuri, de fluentă a expresiei și receptare imediată a sensurilor, de stridentul alegorism medieval. Compoziția riguroasă, urmînd modelul *Etiopiceii*, și alegoriile schematizante se transformă prin descrierile largi în ceea ce am numit *dimensiunea feerică a Istoriei ieroglifice*. Detaliile se aglomerează într-un sistem complicat de linii și de contralinii, mărturisind „o nestăvilită creștere și înmulțire a formelor peste idee“⁸⁶. „Capîștea Pleonexiei“ apare ca o materie de metal, vărsată *a fi să videă*, care metal decît custoriul mai scumpă și mai grea, iar decît argintul mai ușoară *a fi să părea*. Pe aceasta, „iscusită și ascuțită mintea vărsătorului și tipăriitorului“ a gravat „florile și frundzele carile una pe sub *alta vîrîte*, și bozele una cu *alta frumos împleticite*, și șerpîi, carii printre frundze și printre boaze *să vîrîia* și coadele cu *zmicelele își învățucia, arăta* (s.n.)“. Revenirea concentrică a unor construcții cu mici variații (una pe sub

⁸⁶ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 403.

alta, una cu alta), sau a formelor verbale identice temporal (să vîrîia, arăta, își învătuclia) contribuie la realizarea unui baroc al frazei, centrat și pe exotismul amintind de acela din vechile minilături ale Asiei. Medievalismul este însă prezent și aici, în preferința pentru detaliu. Stereotipiile, specifice de altfel basmului, conferă picturilor o evidență hieratică, de artă bizantină. În ciuda inflației verbale, unghiurile sînt ascuțite, vădindu-se un efort notabil de stilizare. Este vorba, în cuvintele lui Lucian Blaga, de existența „bizantinismului mai mișcat”, cărui Dimitrie Cantemir i se integrează alături de Constantin Brâncoveanu, promotorul unei culturi în care „renașterea și bizantinismul, barocul și orientalismul dădeau împreună un minunat și rafinat amestec”⁸⁷. Găsim, cu alte cuvinte, așa-numitele simetrii „asimetrice” atât de răspîndite în arta medieval-bizantină. Ele au fost explicate în legătură cu modul de reprezentare a peisajului medieval. „Pentru scopul imperios al *inteligibilității* — scrie John Ruskin — se sacrifică orice asemănare de importanță minoră cu natura și, mai cu seamă liniile curbe care dau de obicei naștere confuziilor: astfel că spatele prelung și drept, coada aproape dublă, ghiarele răsfiriate și proeminente”, la care am adăuga imaginile monstruoase ale Hamelonului, Struțocămilei ș.a., bazate pe „trăsături cu totul nefirești dar rectilinii ale formei”, au devenit mijloace utilizate și de către Cantemir.⁸⁸ Ele nu sînt însă accentuate, în primul rînd fiindcă acționează aici din plin principiul oriental (și bizantin) al lui *horror vacui* (teama de gol) ce explică, credem, barocul *sui-generis* al operei, pe lângă cel dobîndit prin contaminarea de care vorbea Blaga. În al doilea rînd, ca o ilustrare a barocului și în cadrele aceleiași simbolistici a cercului, găsim fabulosul peisaj oriental. Nilul, tainicul Eufrat, sau cetatea de pe malurile Bosforului sînt privite cu lupa măritoare, fiind sensibilizate de „uimitoare

⁸⁷ Lucian Blaga, *Dimitrie Cantemir*, în op. cit., p. 146—147. Această situație este, după Blaga, rezultatul contaminării bizantinismului de către baroc, înțeles ca expresia estetică „a viziunii dinamice despre lume și viață” în Occidentul contemporan lui Cantemir.

⁸⁸ John Ruskin, *Concepția medievală despre natură*, în *Insemnări despre artă*, Editura Meridiane, București, 1968, p. 142.

descripții văzute cu un ochi de caligraf persan" (G. Călinescu). „Pre marginea oceanului, despre amiazăzi, iește o țară carea să cheamă Zangavi, carea pre marginile mării, de la coasta Cafaronilor spre răsărit să întinde... etc." Tonul de autentică poveste face ca o „aromă sudică, de citrice și mirodenii" (Manuela Tănăsescu) să plutească peste cartea principelui. Levantinismul, în sensul flexibilității morale, al personajelor cu urmași direcți într-un Păturică (Nicolae Filimon), Pîrgu (Mateiu Caragiale), Ianu Urmatescu (I.M. Sadoveanu) etc., se opune salvării, fie ea estetică, a acestei lumi. Sensurile peiorative ale balcanismului (consacrat nejustificat astfel) le întâlnim aici: imaginația luxuriantă, geniul intrigii, cultul pentru cuvîntul adeseori gratuit, exercițiile oratorice, ritmul dezordonat sau morala dubioasă. Este o tensiune ce ajunge rareori să echilibreze aceste atitudini fundamentale opuse. Prin ea însă, balcanismul însuși se definește pe o anumită latură a dezvoltării sale. Deocamdată, scriitura lui Dimitrie Cantemir pare să certifice sentința foarte generală a lui Lucian Blaga. „Arta — scrie gînditorul în *Discobolul* — nu poate fi socotită numai ca o completare, ca o compensație a unei insuficiențe, a unui gol sufletesc. Nici un om mutilat nu-și pune în locul piciorului amputat un picior de marmură". Nu acesta este totuși cazul spiritualității sud-est europene, locul contradicțiilor flagrante, unde sentimentul istoriei tragice, prelungit pînă în „melanholia" *Princepelui* lui Eugen Barbu, n-a putut fi înlăturat nicio dată de hazul lui Anton Pann sau de istorisirile acide ale lui I.L. Caragiale. Fără să fie vorba neapărat de „o compensație a unui gol sufletesc", continuîndu-l într-un fel pe Dimitrie Cantemir, Mateiu Caragiale și mai ales Ion Barbu vor realiza *integral* paradoxalul echilibru dintre sancțiunea morală a unei lumi și zugrăvirea artistică a acesteia. Prin manierismul lui E. Bucuța sau revenirea lui A. Maniu la un adevărat bizantinism al imaginii artistice, balanța va înclina mult în pantea opusă socialului Nicolae Filimon de pildă. Aceasta, datorită unei conștiințe estetice superioare dar și, poate, din dorința de iluzionare ce amintește de oriențialul „vâl al Mayei". Și tocmai aici Cantemir cîștigă, anticipînd pe autorul *Isarlîkului* și prevestind,

aproape miraculos, manierismul celor amintiți mai sus. În ansamblul său, *Istoria ieroglică* seamănă într-adevăr „cu un trunchi de arbore tropical : înfășurat în liane, cu bărbii de rădăcini aeriene, cu noduri de paraziți vegetali punând flori carnoase și fantastice, totul fiind așezat fără nici o logică pentru ochiul nostru de climă temperată”⁸⁹.

Făcînd trecerea de la balcanitate la balcanism, Dimitrie Cantemir realizează — la nivelul întregii sale opere — o sinteză evidentă și în aliajele lingvistice, ce vor deveni anacronice (și tocmai prin aceasta pline de farmec) în evocările lui Ion Ghica. Vocabule grecești și latine fuzionează în perioade lingvistice, multe dintre ele cu o topică specifică limbii turcești.⁹⁰ Împreună cu cele de origine slavonă alcătuiesc o adevărată broderie de un baroc *sui-generis*, explicîndu-se, și pe această cale, sinteza din gîndirea principelui.

★

„La hotarele dintre două gîndiri, cea tradițională a Orientului ortodox și a Occidentului medieval, pe de o parte, cea nouă a zorilor naționalismului, pe de alta”⁹¹, Dimitrie Cantemir reprezintă tipul gînditorului sud-est european de la finele secolului al XVII-lea. Adevărată

⁸⁹ Manuela Tănăsescu, *op. cit.*, p. 202.

⁹⁰ Al. Rosetti, B. Cazacu, *Limba scrierilor lui Dimitrie Cantemir*, în *Istoria limbii române literare*, I, Editura Științifică, București, 1961, p. 304 : „Sînt fraze în care ordinea nefirească a cuvintelor s-ar putea explica prin influența limbii turcești, în care orice element secundar în frază e așezat înaintea celui principal, și ordinea subiect-complement nedrept, complement drept-predicat (verb) este obișnuită. Astfel, în limba turcă se spune : „În Europa puternică o furtună mari stricăciuni a făcut (= În Europa o puternică furtună a făcut mari stricăciuni)”. Emil Petrovici, studiind *Limba lui Dimitrie Cantemir*, în *De la Varlaam la Sădoveanu*, E.S.P.L.A., București, 1958, p. 130, arată că în „Scara tilcuitoare a cuvintelor străine de la începutul *Istoriei ieroglifice*, dintre cele 277 cuvinte explicate, 217 sînt grecești”.

Desigur, nu trebuie apoi pierdută din vedere influența exercitată de topica limbii latine asupra stilului lui Dimitrie Cantemir și pe care luminatul principe o stăpînea foarte bine, din moment ce lucrări de seamă sînt redactate în această limbă.

⁹¹ Virgil Cîndea, *Dialogul Orient-Occident...*, p. 49—50.

figură de Renaștere, principele chintesențiază în opera sa cele mai însemnate probleme ale momentului în condițiile supremației otomane. „În timp ce voi mergeți drept spre lucrurile infinite, eu mă opresc la cele finite, spunea cu aproape două secole înainte Cosimo de Medici; voi sprijiniți scările voastre de cer, iar eu le înfig cât mai bine în pământ, pentru a nu zbură atât de sus, de unde lesne aş putea să cad”⁹². Silit de împrejurări, Dimitrie Cantemir realizează în mod paradoxal echilibrul dintre poli. Reproșul lui Medici nu atinge această parte a continentului, mai întârziată, căreia Occidentul îi datorează în fond liniștea trebuitoare consolidării fenomenului Renașterii. Cramponându-se de ortodoxismul inhibitiv — necesar încă pentru conservarea esenței noastre naționale într-o epocă de oprimare —, Dimitrie Cantemir anunță victoria netă a gândirii laice. Triumful, eliberarea lui Anton Pann de sub tutela ideologiei religioase, este pregătit cu grijă de momentul Cantemir când, făcându-se legătura cu tradiția instaurată de Neagoe Basarab, „cărturarul sule pe tronul românesc, dominând de pe această culme a edificiului post-bizantin viața politică și religioasă a ortodoxiei întregi”⁹³. „Noua Renaștere bizantină”, cum o definea același Iorga, culminează cu perioada fanariotismului ce ia cunoștință, la 1821, de ultima himeră a Phœnixului hellenic. Este o epocă în care amorosul și devitalizatul „cînteac de lume” lasă locul satirei mușcătoare, semnată de către Nicolae Filimon sau hohotului frust al celebrului tipograf și cîntăreț de biserică — Anton Pann. O nouă etapă în viața balcanismului nostru literar începe astfel.

⁹² Luigi Ugolini, *Lorenzo Magnificul*, Editura Meridiane, București, 1971, p. 160.

⁹³ N. Iorga, *Bizanț după Bizanț*, ed. cit., p. 213. ✎

CONSACRAREA BALCANISMULUI

„Pentru o mai dreaptă cinstire a lumii lui
Anton Pann.”

(ION BARBU)

„Starea cea mai nobilă a balcanicului este
aceea de melancolie livrescă.”

(EUGEN BARBU)

I

O epocă revolută, dar clocotind de viața consumată cu frenezie meridională, se desprinde din paginile pe care un spirit complex le marcase întru posteritate, conferindu-le atributul unicității. El acompaniază cu eleganță, alteori cu vehemența timpurilor nestatornice „marea tînjeală după perfecție” (Eugen Barbu) — dominantă fără-ndoială tragică a balcanismului nostru literar. Tablouri vivante se succed în ritmuri incredibile, condeiul ager și fără prejudecăți estetice înregistrează cu lăcomie singele scurs din tăierea lui Hangerliu-vodă — precum în *Cronograful* lui Eclisiarhul —, tîrgurile pestrițe viermuind după legile „Karaghiozului”, sau finețurile Kiefului unde un Conachi simțea, în veșmîntul său oriental, că „veacurile înaintează”. Evenimentele de după 1821 n-au putut șterge imediat o sensibilitate ce se exterioriza zgomotos prin tarafurile de lăutari, prin blestemele rostite în lexicul savuros, dar și prin realitățile pestilențiale ale lumii fanariote. Aceasta, chiar dacă „anul 1821 poate fi considerat, în mod

simbolic, drept linia de clivaj care desparte societatea veche românească — încremenită în ortodoxie, patriarhalitate, moravuri semiorientale, smulsă din timp și pasivă la apele istoriei — de societatea nouă — laică, occidentalizată, dinamică, reasezată în confluența vremii și deschisă dialogului culturilor“¹ (s.n.). Limbajul șochează în mixturi scăpărătoare, un parfum frust și totuși vechi impregnează locul și oamenii dispuși la logoree. Ironici sau doar limbuți, comunică cu haz ori se tînguie după „jalnica“ întimplare din 1821. Un pantopticum imens ni se desfășoară înaintea ochilor nu rareori saturați de *spectacol* și gestică gratuită, unde tragicul — prin obsedantă repetiție — se convertește în farsa groasă și burlescul humorului suburban sau se distilează în plăcerea de a „corespondarisi“ a tinărului Heliade cu viitoarea consoartă. Totul respectă însă o anumită „țirimonie“, chiar dacă ritmul general al acestei literaturi este unul infernal. El ar putea fi asociat cu călătoria în galop a boierului Iordache Golescu, relatată într-o pagină memorabilă, sau cu aceea „de la București la Iași înainte de 1848“, făcută de Ion Ghica. Neprevăzutul e la fiecare pas colorat afectiv : „D-odată auzirăm pă chelar strigînd : că pimnița hanului pă care era clădit hanul (sic !) stă să cază, umplîndu-să dă apă, și bine ar fi să ne scoborîm să nu cază hanul cu noi. Atunci — notează Iordache — încremenîrăm de frică în deznădăjduirea cea mai mare, unde ne miram ce să facem, unde să mergem ca să scăpăm“². Lipsa mișcării propriu-zise este su-

¹ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Editura Minerva, București, 1972, p. 162. Același observa, semnificativ, că „1821 n-a adus nici țărănimii ușurarea prestațiilor feudale la care era îndatorată, nici burgheziei înlăturarea privilegiilor boierești ce-i împiedicau prosperarea“ (*Un clasic al literaturii populare : Anton Pann*, în *Viața românească*, an. VII, 1954, nr. 11). O remarcă similară face, alături de alții, și Tudor Vianu : „Revoluția lui Tudor va trece peste acea lume cutremurînd-o, dar fără s-o prăbușească. Cetățuia feudală va trebui să primească alte multe lovituri de catapultă pînă să cadă la pămînt. Înainte și după 1821 se continuă, într-un fel, aceeași viață, de tranziție, de interferență a mentalităților mai ales.“ (*Anton Pann*, în vol. *Scriitori români* Editura Minerva, București, 1971, vol. I, p. 172, col. „B.P.T.“)

² Cf. Perpessicius, *Mențiuni de istoriografie literară și folclor*, E.S.P.L.A., București, 1957, p. 239.

plinită cu descripția largă — ca în cazul grobianului Pitar Hristache —, unde situațiile fuzionează cu comentariul lor adeseori degradant, needitându-se astfel scurtcircuitele din mentalitățile ce minează infrastructura feudală, de mult anacronică. Imaginația se aglomerează nemăsurat pe linia unui vizualism excesiv, lumea interioarelor de toate soiurile se îndreaptă îndubitabil spre moartea istorică, în timp ce domnitorii și întîrziatii călugări sînt cuprinși subit de „melanholie“, iar amurgurile „sîngerate“ cad implacabil peste orașele văroase, unde oamenii trăiesc cu frenezie și patetism, încercînd să amîne răscurpărarea prin moarte. Rămîne însă „tînjeala“ și conștiința istoriei vitrege. Nu miră, tocmai de aceea, preluarea, în rimele copilărești ale lui Zilort Românul, a tezei lui Canțemir despre dezvoltarea ciclică a istoriei, regășibilă dealtfel într-un *Minei* (1779) scos de Chesarie din Râmnic, indiferent că rîndurile episcopului luminat se află (sau nu) în dependența italianului Vico: „Și precum la oameni sînt tinerețe, urmează vîrsta bărbătească, bătrînețea și moartea, așa și acestea (stăpîniri și împărății, carele atîta sînt de muritoare) au începere, creștere, stare, înălțare, și toate le are pentru aceasta ca să și cază.“ „Roata veacurilor“ îl va preocupa și pe Gheorghe Lazăr într-o interpretare ce amintește de heliadescul „echilibru între anthitesii“, fundamentată însă pe o mutație de la religios spre laic și oferind astfel o posibilă justificare teoretică rîcoșeului eminamente laic din epoca antonpannescă.³ Un fior de tristețe și de infinită poezie, cu adieri din vechea omiletică, se strecoară prin fundăturile tîngului depășind sentimentul zaharisit al liricii neoanacreontice, pe care Anton Pann o adunase într-un faimos relicvar, *Spitalul amorului*, el însuși acoperind „un secol de poezie românească, de la

³ „Lazăr — observa D. Popovici — este convins că soarta omenirii nu este determinată de puterea divină, ci de legi umane economice“, „întreaga ei evoluție fiind determinată de legi necruțătoare de ordin material și consumîndu-se în mod fatal într-o eternă zbatere pe marginea aceluiași cerc“. De aceea, consideră autorul, „nu trebuie să se creadă totuși că Lazăr aduce o anticipare în filozofia istoriei“ (*Studii literare*, Editura Dacia, Cluj, 1972, vol. I, p. 346).

1750 la 1850"⁴ și mărturisind deci în mod firesc — în finalul antologiei — aceeași ironie mușcătoare cu care Nicolae Filimon privea serenada callemgiului în *Ciocoi vechi și noi*. Fermecătoare prin naivitate, cu rădăcini în providențialismul creștin — evidente la citatul — Chesarie —, meditația se transformă în *lamento* reținut. După ce îl proiectează pe Potemkin în plin basm, cu caii avînd „chिंगile țăsute cu șîreturi late de mătăsă și cusute cu flori de fir, și țintele pe hamuri toate de aur cu pietre scumpe“, bunul Dionisie Eclisiarhul adaugă: „Dar ce folos dacă a fost om muritoriu, și toate au rămas de el, și i-au fost vieața ca un vis“. Fanariotismul plutește deja între istorie și legendă⁵ cînd, în plină epocă laică, mereu însănătoșită de cărțile de înțelepciune, trăim singurătatea, imensa singurătate a veacului, adăpostită cu rafinament decadent în schimburile epistolare ale vremii, în gălăgia „ultimei Grecii“, precum și în spiritul general, debusolat de ceea ce se petrecea în „Franța“ revoluționară. O bănuim de asemenea în scuzele ceremonioase, din *Rugă către cetitori*, ale celor care se mai încăpățînatu încă să copieze într-o cîrilică tremurătoare, nesigură, vechile hronografe izvorîte din lumina îndepărtatului Bizanț. „Deci iubiților, avînd toți de obște acea volnicie, a lucra și a grăi cu binele au răul, vă rog mai întăiu, ori cînte să va îndemna a ceti și va găsi vre o greșală, să nu huliți, ci cu duhul blîndețelor să turnați untul de lemn al bunii voinii dumneavoastră, și să ungeți ranele greșalelor mele cu cuvînt mîngăitoriu...“ Dragostea de înțelepciune, căutarea „sophiei“ depășește stîngăciile de moment ale ființei perisabile. Bunăvoința față de semen, iertarea greșelilor acestuia sînt firești pentru că — scrie filozoful balcanic al lui Anton Pann — în general

E lumea-nșelătoare

⁴ Ov. Papadima, *Anton Pann. Cîntecele de lume și folclorul Bucureștilor*, Editura Academiei R.P.R., București, 1963, p. 91, observa semnificativ că cel mai vechi nucleu al *Spitalului* este acela al poeziei ardelenesti, căreia îi urmează stihurile din școala Văcăreștilor.

⁵ Cf. studiul nostru *Dionisie Eclisiarhul sau fanariotismul între istorie și legendă*, în *Studia Universitatis Babeș-Bolyai, Series Philologia*, 1974, fasciculus 1.

Și foarte-amăgitoare
 Că-nșală și amăgește
 Și pe toți îi prilosește
 Ales pre cei bogați foarte,
 De nu mai gîndesc la moarte.

Această literatură subtilă în arome și bogată în „fermecul“ ce-l va pecetlui pe Mateiu Caragiale exercită o adevărată forță de atracție asupra spiritelor de azi. Seduse, ele recompun caleidoscopic, istorisesc sau „recitesc“ o epocă ce reclamă încă cercetarea atentă, sistematică. Văcăreștii, boierii care-și amintesc cu groază de Zaveră, poetul „nici prea econom, nici prea galanton“ al vremii lui Anton Pann ș.a., toți aceștia ne pun în față o oglindă cu rame aurite, ce are meritul de-a reflecta și astăzi, în apele-i mereu mai limpezi de înțelegerea modernă, o uriașă dramă istorică, socială și culturală ce a pregătit mesianismul romantic al generației lui Bălcescu. Mărturiile sînt vibrante, oferind — dincolo de pitorescul și spectacularul vieții cotidiene — închegate tablouri de moravuri, construite epic, dar și imaginea veridică a unui timp de răscruce. „Ieșind din biserică — scrie Heliade — vedeai pe jeluitorul a se sili să-și dea jalba către stăpînire în limba grecească, a se ruga de alcătuitor ca s-o facă ceva mai elinică“⁶ Recunoaștem șarja lui Ghica din *Scrisori*, precum și rîndurile incisive semnate de Nicolae Filimon, alături de relatarea negruzgiană din *Cum am învățat românește*. Comună, atitudinea nu poate ascunde o anumită nesiguranță, caracteristică vremilor de cumpănă, chiar dacă marcată de intențiile parodice ale unui Hristache, Beldiman etc., ei înșiși niște replici parodice la spiritul marilor cronicari. Într-o vreme decî „cînd boierimea noastră, îmbrăcată în ceacșinuri și anteree, stătea turcește pe divanuri, sorbind din filigenele de cafea“⁷, era normal să apară viziunea antesămănătoristă a lui Heliade, care condamnă „Evghenia de Fanar“ și oferea, în schimb, soluția palingeneziei Orientului, cantonîndu-se prin urmare în același pe-

⁶ Heliade Rădulescu, *Gheorghe Lazăr*, în *Curierul românesc*, 1839, nr. 64.

⁷ N. Cartoian, *Contribuțiuni la originile liricii românești în Principate*, în *Revista filologică*, an. I (1927), Cernăuți, p. 195.

rimetru sud-estic. Un Costachi Stamatii ne arată, ironic, *Cum era educația nobililor români din secolul trecut când domnea Fanarioșii în țară*, fără să găsim un grăunție măcar din compasiunea luminatului boier Goleșcu față de tragicele realități rurale, surprinse cu realism și în retrospectiva Eclisierhului. Amestecul lingvistic e impresionant, fiind irezistibil atenția unui alt călător, Ion Codru-Drăgușanu, în *Peregrinul transilvan*.⁸ Este o pictură alcătuită din contraste puternice⁹, existente la toate nivelele și definind, așa cum vom vedea, o importantă latură a conceptului pe care-l numim *balcanism*. Redus la mască exterioară, tipul de mixtură, balcanic, apare ca într-un veritabil teatru de păpuși: „giubeaua turcească” intră în competiție cu „ișlicul armenesc, apoi ciacșirii roșii rivalizează cu dulama circadiană, atila maghiară și fracul germano-francez, nu rar căptușit cu atilaz roșu. Tot așa e și cu încălțăminte: cizme roșii, meși galbeni și cipici negri europeni etc”. Juxtapunerea culorilor suplinește lipsa de perspectivă, tehnică regăsită în ceea ce am numit „bizantismul imaginilor” lui Adrian Maniu. Dincolo de orientalismul descripției lui Drăgușanu (dar și a altor călători șocați de acest spațiu unic), trebuie observate două probleme importante pentru tema noastră. În primul rând, *dezvoltarea vieții citadine în Principate* — un proces cu sens ascendent în întreaga Peninsulă Balcanică deși, pînă la jumătatea veacului al XIX-lea, cu Bucureștiul putea

⁸ Ion Codru-Drăgușanu, *Călătoriile unui român ardelean*, ediție de D. Onciul, Tipografia Societății „Neamul Românesc”, Vălenii de Munte, 1910, p. 47.

⁹ Cît de tentante sînt asemenea panoramice se observă și din evocările moderne ale orașului balcanic, centrate pe tendința sud-estică, a epizărilor tabloului. Iată un exemplu: „Pe capre, sfichiind din bici, vizitii ruși în caftane lungi, turci cu fesuri cărămizii, arnăuți mustăcioși cu fustanelă albă, sau jochei în livrea, cu bumbi strălucitori și galoane, țepeni de fudulie. În trăsuri de toate tipurile care ilustrează parcă un *rendez-vous* de meridiene și vîrste istorice, peisajul uman cel mai amestecat: bătrîni venerabili cu bărbi de patriarhi, anterior strîns pînă-n gît, papuci în picioare, un enorm ișlic pe cap, privind pe deasupra orașului cu ochii obosiți și pustii... etc.” (Paul Cornea, *Anton Pann*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 34.)

rivaliza doar Constantinopolul. În al doilea rând, dominantă vieții citadine o constituie *cosmopolitismul*, aceea nici pe departe atât de infamant, din moment ce Heliade Rădulescu vedea în el nu simpla eterogenie, ci, prin cooperarea patriotismului, „un motor al dezvoltării civilizațiilor naționale“, ce amintește întrucâtva de întreprinderea grecului Adamantios Corais, dar și de sincronismul de mai târziu, al lui Lovinescu. Față de autorul lui Sarsailă, tîngovățul Anton Pann este un intuitiv completînd paremiologic teoria primului. Balcanismul se legitimează astfel ca *produs al urbanismului în dezvoltare*, în care nota cosmopolită semnifică mai mult decît pitorescul exterior sau, ca atitudine generală, reticența față de greci (aceasta, apărută ca o exagerare explicabilă după eșecul Eteriei și tragedia lui Vladimirescu). Legat, prin urmare, de viața cosmopolită — în sensul unei coexistențe multiplane de monarvuri, obiceiuri ș.a. — trebuie amintit un concept anacronic și totuși necesar încă în condițiile întîrziatei supremații otomane. Fundamentată, cum am văzut, de politica (nu numai culturală) a basileului Neagoe Basarab și prelungită pînă în vremea lui Cantemir, balcanitatea va reînvia, ca *aspirație doar*, odată cu himera Phoenix-ului helenic. Chemarea lui Riga Veleștinul din *Imn de resbel* probează temperatura fierbinte a popoarelor oprite. „La Răsărit, la Apus, la Sud, la Nord, să nu avem inimă decît pentru patrie. Români, bulgari, albanii, sîrbi și greci, din insule sau din continent, să încingem sabia pentru independență, toți cu același avînt! etc.“¹⁰

Supraviețuirea conceptului, în pofida prefacerii lui estetice în balcanism prin singulara *Istorie ieroglifică*, validează în fond și o altă definiție a balcanismului, privit ca *fenomen de sincronie culturală*. Sensul său este unul progresiv dacă îl considerăm din unghiul politic al momentului, dar și din cel estetic. Într-adevăr, luminismul va constitui prin filiera neogreacă un factor al structurării conștiinței europene. În aceeași ordine de idei, un motiv ca *ubi sunt* — atât de răspîndit în spiritualitatea

¹⁰ Cf. E. Virtosu, *Nou despre Riga Veleștinul*, în *Revista istorică română*, vol. XXXII, 1946, p. 24—25.

răsăriteană — alimentează imaginația preromanticilor, romantismul însuși nu este străin la noi de senzualismul liricii anacreontice, iar procesul de tipizare al caracterelor — evident în voga „caracterurilor“ grecești sau românești — ne dă dreptul să vorbim chiar de o latură clasică a balcanismului. Mai mult, dacă am adăuga *moralismul* — o componentă fundamentală a conceptului în discuție și implicată în producția folclorică de mare concentrare, și anume creația paremiologică — ne dăm seama că balcanismul, cel puțin pe linia de mai sus și din punct de vedere literar artistic, nu se opune direcțiilor ce secționează controversatul secol al XVIII-lea și prima jumătate a veacului următor. Cimentul folcloric poartă amprenta unui temperament solar, mediteranean, în care accesibilitatea, comunicativitatea, filozofia naturală a vieții își găsesc un loc fericit în spiritul carpatic. Pornind de la analiza acestuia, un Pompiliu Constantinescu, de pildă, îl integra pe I. L. Caragiale unui „duh balcanic“ de esență populară și axat pe ideea de justiție în spiritul moralismului amintit, nu prea depărtat de dimensiunile „sophiei“ antice. Aluviunile de gândire orientală și occidentală s-au întâlnit în creuzetul uriaș al peninsulei aflată întotdeauna în niște conjuncturi politice ce au facilitat și *obligat* în aceeași măsură la coexistența, la permanentizarea unor mixturi, fără să se producă — decât rareori — fuziunea acestora. Creștinismul ortodox apoi constituie un factor de seamă de care se leagă în bună măsură *conformismul* unei epoci, indiferent că e vorba de conservatismul progresist al lui Heliade sau de oportunismul clasei mijlocii din care făcea parte Anton Pann. Pornind de aici, s-ar putea vorbi de un alt sens al conceptului, cel a n a c r o n i c, la care se adaugă tipologia sufletească, creată de epoca fanariotă. „Soluția“ utopică și profund retrogradă, aceea a unei confederații balcanice sub suzeranitatea Porții, duce la concluzia că, prin Heliade, *balcanitatea efectivă a lui Neagoe este înlocuită acum cu una intențională și, într-un fel, parodică*. Parodică deoarece orbirea lui Heliade este contracarată de evidențele politice impuse de 1848 și, mai târziu, de 1859. Geniul satiric, eliberat din starea de latentă și alcătuind o altă componentă a balcanismului literar este, credem,

tocmai expresia depășirii conservatismului lui Heliade și prin care acesta va fi salvat pentru posteritate. Gînditorul politic este „răscumpărat” de către autorul lui Sarsailă. Caragiale se află în descendență directă, oferind satirei marile dimensiuni estetice, deși nici el nu se va elibera total de *praxis*-ul politic, el conținînd probabil și o secreta nostalgie a vechii *agora*, în care meridianalului îi place să vorbească și, mai ales, să fie auzit.

Pe de altă parte, filoturcismul lui Heliade, izvorul, în parte, al „soluției” de mai sus, trebuie privit mai nuanțat. Să nu uităm că nici Anton Pann, în *Povestea vorbii*, nu are cuvinte de ocară la adresa turcilor, cel mult — precum în *O șezătoare la țară* — maimuțărește fără răutate, în virtutea popularului bun-simț, româneasca stricată a negustorului grec. În raport cu Ienăchiță Văcărescu — un turcofil convins, Heliade Rădulescu are o atitudine realistă față de Poartă, evidentă nu numai în lamentările exilatului din masiva-i corespondență. „De cînd însă turcii, învitați de alte puteri, și împuterniciți de dînsese, începură a da firmanie și a-și aroga dreptul ca de suverani” — notează incisiv Heliade — „nu ne-am schimbat noi, ci turcii au început a pretinde o suveranitate imaginară și ridiculă”¹¹. În ce constă totuși motivația ideii despre preținsa confederație balcanică și de ce tocmai sub egida Porții „după vechile noastre drepturi bazate pe tractate”¹²? Izvoarele acestei concepții fundamental greșite, ce dă măsura periodică „balcanității”, trebuie căutate mai întîi în părerea că „sistemul federativ ar fi fost în înalt grad caracteristic creștinismului primitiv și în general bisericii ortodoxe”¹³, apoi, în existența autonomiilor românești, de mult creștinate (idee dezvoltată ulterior de către Nicolae Iorga), în sfîrșit, în credința aceluiași Heliade — structurată într-o adevărată filozofie a istoriei — despre rolul „civilizator” al islamismului, al „barbarilor”, de unde fi-

¹¹ Heliade Rădulescu, *Equilibru între anthitesis sau Spiritul și Materia*, București, 1859—1869, p. 69.

¹² Idem, *Scrisori și acte*, Editura Minerva, București, 1972, p. 68 (dintr-o scrisoare către Ion Ghica, datată 1848).

¹³ Radu Tomoiagă, *Ion Heliade Rădulescu, Ideologia social-politică și filozofică*, Editura Științifică, București, 1971, p. 236.

loturcismul său amendabil. Repetată, poziția este clară, fără echivoc: „Barbarii veniră spre a restaura lumea antică, adică Roma și Bizanțul (sic!), spre a regenera Apusul și a aresta corupția în Orient”¹⁴. Altitudinea ostilă față de puțin înțelesul Bizanț își are obârșia în prejudecata lansată de iluminismul european, îndeosebi de cel francez, ce vedea în imperiul milenar doar corupție („evghenie”, cum spune Heliade) și un cortegiu nesfârșit de crime. „Islamismul — consideră filozoful — adormi lumea pentru a lua puteri nouă.” Aceasta, fiindcă „era necesitate în Orient de o inerție, de un somn lung după o orgie atât de lungă a imperatorilor și a evgheniștilor bizantini...”¹⁵. Lucrurile nu s-au schimbat totuși prea mult. „Elementul grec și roman din Bizanț pierzând evghenia”, ea însăși incriminată, „parte se turci, parte deveni ciocoiul turcilor”¹⁶ — rezultat al unei degradări duble. Ciocoismul devine filozofie de viață și profesiune de credință politică. Heliade își moaie pana în venin în reconstituirea, aproape epică, a *tipului de ciocoi nou*, cu care Nicolae Filimon intenționa să-și rotunjească fresca socială. Romanul acestuia e completat fericit cu o panglică antologică, de umor negru, vitriolant: „Ciocoiul de astăzi, și mai virtos cel de la 1848 încoă, îți șterge, uite, din ochi mierea cu puțină cu tot și subț numele de *desinteresare*, de *devotament* și de *martyr* înghite la *locmale* și-ți face niște *cacialmale* cum să rămâie cu gura căscată toți Ciocoi vechi... Dumnealui nu mai fură ca la Phanar, ci ca la Paris, Dumnealui nu mai aspiră la *Agie*, ci la *Prefectură*, nu mai va să fie *Spătar*, ci *General*, nu mai aspiră la *Logofeție* și *Vornicie*, ci la *minister*, nu mai e *Calemgiu*, ci *Secretar* etc.”¹⁷ Radiografia este exactă, Heliade dovedind, ca și Filimon sau retrospectivul Ghica, că *balcanismul nu înseamnă doar pictura grasă a tipologiei lui Dinu Păturică, ci și țintuirea acesteia la stîlpul infamiei în baza unei atitudini ferme.*

¹⁴ *Equilibru...*, p. 23.

¹⁵ *Idem*, p. 344.

¹⁶ *Idem*, p. 343.

¹⁷ Heliade Rădulescu, *op. cit.*, p. 136; „...și te omoară cu franțuzeasca și el și *madama* Dumnealui și *demoaselele* Dumnealui. Cine mai e patriot și liberal ca Dumnealui?” (s. aut.)

Condeii aleargă nestăpînit, surprinzînd o întreagă galerie de oameni cu o insatîlabilă poftă de viață, în declinul iremediabil al medievalității și așa destul de întîrziată, ca pretutindeni în centrul și sud-estul continentului nostru. Amendarea este drastică, prevestind mușcătoarea ironie eminesciană, dar și verbul arghezian. Un temperament exploziv incendiază cuvîntul tipărit ce îngroașă adeseori erorile gînditorului. Propria sa viață este exemplară pentru conturarea profilului lui *homo duplex* balcanic. Cu poziția față de Zaveră (izvorîită din filoboierismul celui ce opunea Aristocrației autohtone Evghenia), Heliade Rădulescu este frate bun cu Al. Beldiman din *Tragodia sau mai bine a zice jalnica Moldovii întîmplare*, dar și cu un Zilot Românul ce consemnează pedestru și fără nici o urmă de înțelegere politică „revoluția românilor supt Tudor Slugerul Vladimirescul, îl zavera...”. Extremele se estompează în *conciliatorismul politic* al lui Heliade, parte integrantă a teoriei despre „echilibrul între antiteze” — soluțiile propusă într-un moment cînd marea problemă a „echilibrului european” începuse să fie legată, după Tratatul de la Adrianopol (1829), în mod direct de ceea ce s-a numit „chestiunea orientală”. Nu găsim oare aici înflorirea de ultimă oră a maturității comportamentului politic, fundamentat de către Neagoe Basarab și continuat, cum am văzut, de Cantemir și epoca sa? Peste timp, Heliade face legătura cu autorul *Învățăturilor*, „stătuînd” o doctrină față de care ostilitatea lui Bălcescu, în momentul cristalizării națiunii și a emergenței romanticismului, este perfect justificată. Radu Tomoiagă observa că „practica sa echilibristică a început în timpul războiului ruso-turc (1821 — 1829), iar teoria echilibrului între antiteze a început să fie elaborată sistematic în 1852, în preajma dezlănțuirii războiului Crimeii, care a condus la perimarea definitivă a bazelor echilibrului european, puse la Viena în 1815, ridicînd la ordinele de zi căutarea unor baze noi. Congresul de pace de la Paris (1856), apoi Convenția de la Paris (1858) au împins dintr-o dată Principatele Române în centrul atenției marilor puteri care pre-

zidau destinele noului echilibru european.¹⁸ „Tactica echilibrului“ *implica* regeneraționalismul, cunoscut și teoretizat mai cu seamă în cercurile filozofice franceze, în frunte cu marii socialiști utopici, dar și cu luminiștii regeneraționiști, precum Saint-Marc Girardin, Louis-Aimé Martin ș.a. Soluția palingenezică — aceea a regenerării treptate și din interior — trădează luminismul moderat în care autorul (ca Anton Pann, de pildă) rămâne cantonat până la sfârșit prin cultivarea conservatismului progresist, după revoluția de la 1848. În același timp, ea se leagă intrinsec de teoria ciclului istoric pe care Heliade o elaborează reeditând astfel construcția cantemiriană, analizată de noi și pe care probabil o cunoștea, ca și păreriile despre „roata lumii“, amintite mai sus, ale dascălului său, Gheorghe Lazăr.¹⁹ Iată cum, traversînd secolele, ciclicul revine în cultura noastră, chiar dacă Heliade va face un pas înainte față de predecesorul său imediat, în sensul aceleiași regenerații, *similară* cu noțiunea de progres: „fiecare generație în calea ei ascendentă și descendentă face o curbă sau un cerc, *ce la fiecare rotire se mai lărgeste*, pentru că generația ce vine începe cu toate progresele generațiunii ce se duce“²⁰. Apariția, din nou, a acestui motiv funda-

¹⁸ Radu Tomoiagă, *op. cit.*, p. 182.

¹⁹ Radu Tomoiagă, în *op. cit.*, p. 45—47, enumeră ca izvoare interne ale concepției palingenezice discursul lui Gh. Lazăr, a cărui concluzie „pare a fi un ecou îndepărtat despre *samsara* din vechea filozofie indiană“ (p. 194). *Incrementa...* lui D. Cantemir, la care am putea adăuga însă și *Mineiul* citat, al lui Chesarie din Rîmnic, precum și — după Scraba — romanul popular *Varlaam și Ioasaf* sau mai puțin cunoscutul *Cronic* în care, istorisind viața lui Constantin Mavrocordat, Petru Depasta Peloponezianul afirma — spre deosebire de Constantin Erbiceanu și credem că *independent* de Vico — afirma deci că toate „felurit s-au pestrițat din cauza învîrtirii circulare a lucrurilor ce se reîntîlnesc, aceasta iarăși cu timpul cad și se prefac, ca și cum ar fi cuprinse de o mișcare circulară, se schimbă pe rînd în felurite forme, din timp în timp astfel combinate și refăcute, ca și cum adică Divinitatea ar țese această pînză a vieții în o țesătură misterioasă și așa cumva ar deplini-o prin învîrtirea unui curent ce revine în sineși“ (cf. C. D. Scraba, *Ioan Heliade Rădulescu, Începuturile filozofiei și sociologiei române*, București, 1921, p. 127).

²⁰ Heliade Rădulescu, *Equilibru...* p. 277.



mental în spiritualitatea Răsăritului nu este întâmplătoare. Deși Heliade trăiește între 1801—1872 el aparține, spiritual vorbind, în bună măsură veacului precedent. În alt sens, instabilitatea de-a dreptul tragică a domniilor fanariote, precum și dispariția inexorabilă a unei societăți, în realitate defunctă, legitimează într-un fel *ciclicul* prelungit, sub forme estetice din ce în ce mai rafinate până târziu, în *Pajerele* mateine, în *Isarlîkul* barbian sau în *Princepele* lui Eugen Barbu. În legătură cu el trebuie să adoptăm formula balcanismului ca *dramă în primul rînd istorică*. Conceptul nu se reduce — conținutistic vorbind — la rîsul gros și caracterizarea burlescă și nici la humorul gratuit sau la retorica goală. Prin figuri ale eposului folcloric, ca meșterul Manole sau Chira Chiralina, compunem medalia *tipului tragic* din care nu lipsește desigur amintirea comunității tracice, de substrat. Gîndindu-se probabil și la aceasta, Heliade concepea confederația balcanică drept un organ al „palingeneziei Orientului” — model exemplar pentru regenerarea întregii Europe. Mai mult, poporului român îi revenea, în acest context o sarcină centrală. „Și unul din Ioanîi săi apare stînd pe tronul străbunilor lui, pe tronul Romei cea nouă și a lui Constantin, dînd legile, adevăratele ei legi, Bizanțului și regenerînd Orientul”. Teoria nu se deosebește prea mult de dorința grecilor care năzuiau la reinstaurarea Bizanțului pe teritoriul Principatelor. În mod paradoxal și mult mai târziu, în epoca interbelică, călătorul și filosoful Kayserling, într-o *Analiză spectrală a Europei* credea și el, asemeni lui Heliade, că reapariția Bizanțului ar fi posibilă, chipurile, pe teritoriul României moderne, anume din perspectiva ortodoxismului continuator... Ceea ce am numit sensul *anacronic* al balcanismului — legat de o pretinsă comunitate peninsulară — are în vedere și tiparul religios al concepției lui Heliade. Izvoarele acesteia se află, așa cum s-a remarcat, în sistemele de gîndire ale Orientului antic.²¹ În baza dualismului activ - pasiv, Bi-

²¹ Astfel, în *Historia critică Universală*, Heliade comentează trinitatea indiană (Trimutri : Brahma-Vișnu-Șiva), triada chineză (Tien-hong — Ti-hong — Sin-hong), precum și tetragrama sacră din Egiptul antic (Re-Po). De asemenea, cunoștea foarte bine du-

ne - Rău — cunoscut pesemne din *Varlaam și Ioasaf* sau legendele bogomilice — se ajunge la teoria echilibrului permanent între „antiteze“, sensibilizat prin metafora cumpenei. Spre deosebire de Hegel, spre exemplu, Helia-de (și balcanismul acestei epoci de consacrare, repetăm, în sensul său negativ) exclude dialectica, dar admite în mod semnificativ coexistența eternă a dualităților. Altfel spus, găsim aici, dacă ne este permisă expresia, accepțiunea unei foarte curioase *dialectici stagnante*, unde rezultatul oferit de Helia-de, adică *nunta* figurată prin *triunghiul universal* (Delta), reprezentând, inițial, providența, semnifică expresia, desigur falsă, a „sintezei dialectice“²². Sîntem aproape de Ion Barbu din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, cu al său neoplatonic „triunghi virgin tăiat spre lume“. În ciuda sensului opus celui general al timpului de romantic avînt revoluționar, sistema palingenezică heliadescă, clădită pe trinitarismul de rezonanță creștină, ilustrează un aspect particular al relației Orient - Occident. În propunerea „modelului“ pe care orientul regeneraționist l-ar oferi, chipurile, întregului continent, ghicim o pătimasă dorință de aliniere la noul curs al istoriei europene, prin căutarea de soluții *ab interioribus*. În discrepanța dintre intenție și realizare efectivă rezidă dimensiunea parodică de care aminteam, dar și caracterul profund dramatic al balcanismului, al cărui sens larmacronic reclamă o înțelegere nuanțată. Este și motivul pentru care ne-am oprit mai mult la această personalitate enciclopedică — a doua după Cantemir, un *homo duplex* prin excelență, la care vom mai reveni pe parcursul cercetării noastre. Deocamdată însă — în linia celor afirmate anterior — e bine să precizăm că etapa consacrării balcanismului nostru literar (cu cele două fațete, sincronă și negativă ori asincronă) corespunde cu limitarea expansiunii otomane la sud de Dunăre, într-o vreme cînd, la finele veacului XVIII și începutul celui de-al XIX-lea, viața intelectuală se orientează spre luminile Franței. Recesiunea otomană, pe de o parte, și progresul autonomiilor româ-

alismul antic, mazdeismul și zoroastrismul (cf. Radu Tomoiagă, *op. cit.*, p. 189 — 192).

²² Radu Tomoiagă, *op. cit.*, p. 127.

nești, pe de alta, au loc la sfârșitul perioadei lungi pe care am atribuit-o, în rîndurile precedente, *balcanității tragice*, cunoscută lui Neagoe și Cantemir și din care timpul lui Anton Pann a reținut ideea detașării în spiritul realităților noastre naționale precum și necesitatea (încă !) a „cooperării”. Aceasta, pentru că „mișcarea de emancipare națională a românilor se asociază în mod subtil cu lupta anti-otomană a grecilor pentru restaurarea Helladei”²³. Iată de ce, în condițiile „simbiozei greco-române” (Paul Cornea) balcanismul nu corespunde — politic, dar și literar-artistic — doar *cosmopolitismului* și nici unei mentalități *eterogene*, cît unei orientări de cooperare interbalcanică. În acest sens, prin proclamația eteriștilor adresată *tuturor* popoarelor balcanice, prin activitatea lui Rhigas Velestinas ș.a. se continua pe un alt plan o platformă politică comună. Numai că, reflexul unei idei, de fapt consumată în momentul elaborării sale (și se cunoaște sfârșitul puțin glorios al Eteriei), se prelungește literar în creația lui Alecu Văcărescu — se pare mai mult decît un veleitar în poezie —, continuă cu referințe sporadice despre cultura vecinilor, așa cum se procedează în *Fama Lipschii*, unde, în primul număr, întîlnim un articol pe marginea literaturii sîrbești, pentru a-l reîntîlni în cosmopolitismul anostului poet Gheorghe Hagi Peșacov. Văcăreștii în general, B.P. Moșuleanu sau Costache Conachi nu sînt străini, mai ales la începutul activității lor poetice²⁴, ca și un Costache Ne-

²³ Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, ed. cit., p. 61. Același autor conchide că, în plan cultural, „afirmarea personalităților naționale românești se produsese, o bună bucată de vreme cel puțin, în condițiile *cooperării* nu ale *confruntării*” (p. 63, s. n.).

²⁴ Ariadna Camariano, în *Infuența poeziei lirice neogrecești asupra celei românești*, Editura Cartea românească, București, 1935, analizează cu pertinentă filiația hotărît neogrecească a unor poezii semnate de către Văcărești și A. Pann. Astfel, „*Amărită turtura* și *Spune, inimioară, spune* (Ienăchiță Văcărescu) sau *Tinere, toate împreună* (A. Pann) sînt vizibil influențate de trei poezii grecești, care se află în culegerea lui Psalidas (*Efectele amorului*, ea însăși o culegere din diferite «mișmaiale» erotice); în același timp, *Ochilor, ajunge atît* de Ienăchiță Văcărescu, *În flacăra care mă arz* de Alecu Văcărescu și *Suspînul meu* de Iancu Văcărescu sînt inspirate de trei poezii din *Noul Erotocrit* al lui Dionisie Fotino” (p. 37).

gruzzi de pildă²⁵, de comuna atmosferă neoanacreontică, de „caracterurile“ literaturii neogrecești, deși prelungirile acestei idei, repetăm, încă necesare în condițiile nestatornicului „echilibru european“ se dovedesc mereu mai anacronice fiind diminuate și apoi anihilate de procesul de cristalizare al unității noastre naționale, precum și, artistic, de emergența romantismului.

Dacă pînă la 1821 putem vorbi de balcanism în sensul „cooperării“, al unui program greco-român comun, odată cu efectul de bumerang al mișcării neoeleiene, deci odată cu explozia reacțiunii antifanariote reappare, mult îngroșată — datorită acestei atitudini evidentă de pildă la un versificator ca Naum Rîmniceanu — cealaltă valență a balcanismului nostru literar. Am întîlnit-o deja la Heliade, în care satira, judecata corosivă și cuvîntul drastic al lui Filimon sau alegorismul animalier din *Dăslușirea* lui Zilot Românul, sînt precedate, am văzut, de volutele „ieroglifelor“ lui Cantemir. Ceva mai tîrziu Ion Ghica va păstra aceleași proporții, uneori grotești, zugrăvind o întreagă lume de estropiați, de unde vor descinde Pena Corcodușa și Domnișoara Hus, dar obiectivitatea realist-critică a acestuia echilibrează, în savuroasele *Convorbiri economice* și *Scrisori*, resentimentul față de o epocă revolută cu grăunțele de înțelegere, datorat și scrutării retrospective. Adevăratul balcanism credem că trebuie căutat aici, în cuvîntul colorat și totuși ponderat al lui Ion Ghica, ce dovedește literar că structurile mentale nu erau atît de deosebite, atitudine ce se întîlnește în fond cu aceea a lui Anton Pann care utiliza fondul paremiologic peninsular. Nevinovatele ironii la adresa „grecoțelilor“ sînt departe de șarja lui Zilot sau Hristache. Anton Pann are față de om bunăvoința cîștigată la o „școală“ de înțelepciune comună. Nici vorbă, ne aflăm în plină epocă a „eliberărilor“, ca să ne exprimăm în cuvintele lui D. Popovici²⁶. Vorbim de „eliberări“ în sensul că se precizează definitiv acum —

²⁵ Cf. Nestor Camariano, *Primele încercări ale lui C. Negruzzi și prototipurile lor grecești*, Editura Cartea românească, București, 1935.

²⁶ Teza lui D. Popovici în legătură cu „a doua eliberare“ a culturii noastre, aceea „de sub tutelă grecească sub influența ideilor «luminării» (op. cit., p. 20), este justificată mai ales de cazul

după ce a fost magistral conturată de către cronicari și Neagoe — specificitatea noastră națională în tipologia (categorială) a ceea ce numim Balcanism. Pe fondul sensibilității minoritice, la care s-au adăugat — ca parte integrantă — luminile vechii Rome, s-a operat sinteza de care amintea Nicolae Iorga. Or, tocmai el, acest fond imemorial a conferit literaturii și culturii noastre originalitatea-i dintotdeauna. De aceea, noțiunea de „eliberare“ folosită de către D. Popovici trebuie deci înțeleasă în sens strict istoric; ea nu pune în discuție (și nici nu se putea de altfel) specificul nostru național, în ceea ce acesta rămâne ireductibil. Tipologia balcanismului, pe care încercăm s-o aproximăm în rândurile ce urmează, nu face excepție, nici ea, de la această realitate, „balcanicii“ luați în obiectivul cercetării fiind — în primul rând! — valori certe ale istoriei noastre literare. Pe linia deci, a detașării relevante în spiritul nord-dunărean, tranziția este, până la un punct, un complex de mixturi recognoscibile în mentalitate, sentiment, limbaj și operă artistică. Între echilibrul lui Anton Pann și Ion Ghica și extremismul lui Rîmniceanu, Zilot, Beldiman ș.a., trebuie fixat — cu naivitatea și particularitățile sale — și călugărul Dionisie Eclisiarhul, care cultiva, împovărat de „ostenelile“ vârstei, perimata, de acum, specie la *hronografului* de școală bizantină.

Care sînt, totuși, mai concret, cauzele diferențierilor de mai sus? În primul rând, să reamintim că balcanismul nu poate fi considerat un curent literar-artistic, în genul romantismului de exemplu, adică o mișcare unitară cu statut estetic, ci o *categorie tipologică implicată în spațiul peninsular și față de care nord-dunăreanul — dincolo de „contaminările“ motivate istoric de Bizanț și Semiluna otomană — are avantajul unei detașări, de unde o posibilă teoretizare, tocmai la noi, a conceptului. Că rezultatul este tocmai acela al unei obiectivări, al unei distanțări, se observă foarte clar și din faptul că doar în secolul nostru se vorbește de existența (e drept, cu sens peiorativ) a unui balcanism literar-artistic, confundat însă*

balcanicilor propriu-ziși, aromânii Roja, Boiagi, C-tin Ucuta, Cavallioti ș. a., care se alătură cu trup și suflet „luptei naționaliste a Renașterii ardelenae“.

(tot semnificativ, din pricina insuficienței depărtări în timp) cu așa-zisa „mentalitate fanariotă“. Găsim aici un caz tipic de depășire a criticii și a teoriei literare în general de către faptul artistic, tocmai într-o perioadă când, după clasicii Mateiu Caragiale sau Ion Barbu, apare o operă precum *Princepele*. Dar ca să revenim, balcanismul pe care l-am numit de „cooperare“, de unde sincronia acestuia, în plan estetic, cu iluminismul, romantismul, realismul critic și clasicismul în diferite motive ale sale, apoi negativismul violent al anti-fanarioților, dintre care am amintit câțiva (Heliade încadrându-se în ambele ipostaze), în sfârșit, linia mediană ilustrată de către A. Pann — N. Filimon — I. Ghica, toate acestea reprezintă de fapt niște *atitudini* caracteristice — reflexe artistice ale unor forțe ce acționează centrifugal acum, când clasa „florisantă“ cum o numea Heliade, adică marea burghezie, eterogenă etnic, pendula „între idealul liberal, al unei societăți laice, emancipate de cătușele feudalismului și idealul retrograd, al economiei de breaslă“²⁷. Tocmai de aceea, credem că se poate vorbi, desigur mai atenuat, dar și mai diversificat, de balcanismul ca *dramă istorică*. Bine intenționați de multe ori, fanarioții sînt striviți — precum Mavrogheni sau Grigore Ghica — de sistemul otoman, al cărui anacronism devine, s-a observat, jenant și pentru ei chiar. Reacția oficializată împotriva Revoluției franceze²⁸ ascute nu întîmplător condeiul unui călugăr, Dionisie Eclisiarhul. Restrictivă prin tradiție (Cantemir îi simțise deja presiunea), biserica mai știe și mai poate încă să „calmeze“ spiritele contaminate de iradierile franceze ale momentului sau de aspirațiile grecilor.

Ce rezultă de aici? O nevoie firească și îndreptățită de împlinire, cu funcție compensativă. Această tendință de eliberare — în fond iluzorie — caracteristică în arta spațiului oriental (și balcanic), ce rămîne o artă a detaliului — nu se poate realiza decît prin ficțiune, prin cuvîntul ce începe să se tipărească, instituționalizîndu-se. Ceea ce

²⁷ Paul Cornea, *Originile...*, p. 43.

²⁸ Cf. Arianda Camariano, *Spiritul filosofic și revoluționar francez combătut de Patriarhia ecumenică și Sublima Poartă*, București, 1941 (extras din *Cercetări literare*, vol. IV).

numeam răscoală a răscumpărării estetice, începută cu *Istoria ieroglifică* și finalizată strălucit în opera lui Mateiu, Ion Barbu, Bucea sau chiar Panait Istrati, se continuă acum, sub multiple forme, cristalizându-se, tocmai prin acest proces, balcanismul nostru literar. Astfel, întes mai larg, în motivațiile sale istorice și sociale, *horror vacui* acționează pe două fronturi largi — dar interferente! —, a căror apariție este cauzată de contradicțiile, amintite mai înainte, ale fazei de tranziție. Dincolo de literatura parenetică gen „oglinzi ale principilor“, cultivată cu precădere de către tinerii fanarioți aspiranți la tronul Principatelor, de asemenea, alături de culegerile de sentințe și maxime — ambele specifice culturii sud-estului european, se înregistrează o eliberare reală în spiritul omului de la nordul Dunării. Este vorba de resurecția creației folclorice ce, prin literatura de colportaj a lui Anton Pann, își edifică un adevărat monument de parimii și istorioare. *Povestea vorbii* e o asemenea răscumpărare, chiar dacă latura didactic-moralizatoare — în virtutea dominantului moralism sud-estic — este încă precumpănitoare. Sensul său este de „jos“ în sus, datorită frontierelor culturale extrem de permeabile. Boierii se delectează cu romanele populare ce concurează cu succes traducerea din epica europeană. Relatarea din „hronograful“ lui Dionisie Eclisiarhul se conventește într-o povestire din care nu lipsește fabulosul basmului. Creația populară, acționând subteran în epoca bizantino-slavă a lui Neagoe, își ia acum *revanșa*, descoperirea sa sistematică, împreună cu teoretizările de rigoare, fiind revendicate în schimb de pașoptismul romantic. Într-o vreme când în Grecia înflorește literatura palicarului sau în Serbia Vuk Karagić adunase într-o colecție masivă baladele acestui popor eroic, la noi, creația antonpannescă umpluse deja un gol pe care „drep-tul natural“ al luminilor îl reclamase cu vehemență, în ciuda conformismului ce stopase receptarea în profunzime a spiritului revoluționar.²⁹ E o răscumpărare spontană, ca dealtfel întregul realism al textelor sapiențiale, țesute

²⁹ Anton Pann, de pildă, „nu se împotriva modernizării dar nici nu-și punea giubeaua la naftalină“ (Paul Cornea, *Anton Pann*, ed. cit., p. 77).

pe străvechile fire epice din *Archirie și Anadan*, *Varlaam și Ioasaf* ș.a. Realismul lor nativ nu putea, cel puțin deocamdată, să echilibreze din punct de vedere estetic, să contrabalanseze adică gestul de sancționare drastică, din unghi moral mai ales, la timpului în care „dioclii vechi și noi“, fanarioți și autohtoni, urmează „calea regală“ a parvenitismului. Această situație oferă dimensiunea *dramei estetice* a balcanismului, rezolvată totuși, înaintea lui Mateiu Caragiale — în concentrate artistice de mare valoare, de către Anton Pann, Nicolae Filimon și Ion Ghica. Venită din partea straturilor ultime pe scara socială, eliberarea de care vorbeam mai sus este reală și totuși iluzorie. Iluzorie pentru că în starea lor nu s-au petrecut schimbări în bine, dimpotrivă.³⁰

Cu manierismul unui Conachi sau cu artificiiile lungoroase ale poeziei de extracție neogreacă ne situăm pe celălalt front și anume, în punctul forte al unui alexandrinism, proces trecut — încă din timpul lui Cantemir — prin alambicul complicat al retorismului bizantin. Boierimea „împărtășea din plin beatitudinea vieții orientale, dar și rafinarea bizantină a sentimentelor. În acest angrenaj, iubirea intra ca un element de primă importanță și se exprima după o formulă consacrată, atât pe malurile Dimboviței cât și pe cele ale Bosforului: un compliment ușor care se topește uneori în pasta îndulcită a versului“³¹ și față de care, puțin mai târziu, autorul *Florilor Bosforului* și al *Macedonelor* nu se simțea deloc străin. Există aproape peste tot, în această epocă de alexandrinism fanariotic, o *artă a ceremonialului*, rafinată, în marea majoritate a cazurilor sterilă, indiferent că cităm oh-urile de sentimentalism exacerbat, fie că urmărim tehnica persuasivă, de flatare, ca în *Tetrastihul țesut pe un colan* al lui Alecu Văcărescu, fie nesfârșitele și pompoasele asigurări de fidelitate adresate de către poet cutănei „duduci“ sau existente în finalul epistolelor schimbate între Iancu și Nicolae Văcărescu. Finețea bizantină înlocuiește prețiozitatea saloanelor produse de către clasicismul francez, deși ea nu

³⁰ Cf. mai sus, nota 1.

³¹ D. Popovici, *Studii literare*, vol. I, ed. cit., p. 386 (cap. *Poezii minori și genurile minore*).

e străină societății noastre înalte, care o cunoștea prin filieră neogreacă îndeosebi, ilustrând astfel un alt aspect particular din relația Orient-Occident. „Poetii minori și genurile minore“, adică „numeguș de aur“, cum îl numea fericit Eugen Barbu, respiră o atmosferă de decadentă. Ea cuprinde „o anumită resemnare în fața fatalității tragice, atitudine ce va fi cultivată cu predilecție de poezia minoră de esență preromantică (deci un nou caz de sincronism! — n.n.), din care avea să se alimenteze, cu mult mai târziu, *Mortua est!* a lui Eminescu“³². Atitudinea de resemnare și limbajul muiat în apă de trandafiri trec însă și în extrema cealaltă: o adevărată voluptate a verbului tare, a urîtului impregnează „caracterurile“ culte, de asemenea „ieele“ lui Iancu Văcărescu, trecînd apoi în portretele acide semnate de către Heliade și continuîndu-se astăzi în grotescul *Florilor de mucigai* și al tabletelor argheziene. Opusă artificiului anacorentic și fericului din eposul sud-est european, această „estetică a urîtului“ se certifică cu precădere în îngroșarea caracterologică și vituperarea pamfletarului. Intenția moralizatoare este clamată, iar veninul se distilează în literatura „blestemelor“, nu prea depărtată de *Didahiile* lui Antim Ivăleanu, dar nici deționalitatea multor paragrafe din vechea omiletică răsăriteană.

Între cele două fronturi, al literaturii meșteșugită pînă la devitalizare și al paremiologiei și romanului popular, nu există, așa cum anticipam, o ruptură. Ele se întîlnesc în amintitul și frămîntatul „cîntec de lume“ — produs al citadinismului în curs de consolidare. Iată cum, cele două direcții din cultura de influență bizantină — arta aulică și populară — se întîlnesc, a doua oară după Cantemir, într-o societate aflată la începutul modernizării sale. Extremele se întîlnesc, lipsește însă — cu notabile excepții — răgazul trebuitor șlefuirii unor forme sintetice, așa încît gestul justițiar să fie cumpănit de un autocratism estetic, extras din creuzetul uriaș în care se topesc acum laolaltă elemente ce alcătuiesc o fațetă unică în spiritul mediteranean. Realismul frust din literatura folclorică și evasifolclorică coexistă cu rafinamentul excesiv al expre-

³² D. Popovici, *Studii literare*, vol. I, ed. cit., p. 397.

siei, pregătind apariția cristalului pur din opera mateină. Anton Pann, Nicolae Filimon și Ion Ghica anunță pe autorul *Crailor*, precum și pe Ion Barbu. Ei stau la temelia balcanismului nostru literar, întâi, prin *echilibrul de atitudine* morală și estetică, de unde derivă, în al doilea rând, prin *echilibrul formal*, uneori intuitiv remarcabil, probleme asupra cărora ne vom opri mai îndelung în capitolele următoare.

Dacă senzualismul boierului atins de „boala veacului” se întâlnește cu neîstovita creație folclorică, nu trebuie să neglijăm, desigur, *continuitatea*, la noi, prin așa-numitele „cărți de înțelepciune”, a dialogului aulic-popular, adeseori convertit în competiția dintre *sacral* și *profan*. Destinul fascinant al acestora, urmărit într-o cercetare de bază — de la sfaturile basileului carpato-dunărean până la *Manualul bunului român* tradus de Nicolae Bălcescu³³, vertebrează mentalitatea câtorva secole de incertitudine politică, în care forme de cultură aluvionare, de proveniență oriental-occidentală, nu s-au topit încă total în nervurile ce exprimă plenar spiritul „romanității orientale” (P.P. Panaitescu). Sosite, prin timp, de la Bizanțul aureolat tragic în memoria colectivă, textele încărcate cu „sfaturi” și „pilde” prelungesc în mod specific dualismul definitoriu pentru cultura bizantină (constantinopolitană), deși la noi nu exista fenomenul diglosiei decât — elasticizând termenul — în paralelismul de mai târziu al limbii fanariților cu cea a maselor populare. Breviarul cărturarului, de exemplu, se consolidează în Renașterea brâncovenească prin tipăriturile inițiate de către Antim Ivireanul, etapă ce corespunde cu infiltrarea tendințelor umaniste în scrierile lui Cantemir sau în cele ale Stolnicului Cantacuzino. Rezultatul este o *laicizare* ce impregnează și

³³ Competiția *sacral — profan*, cu prevalența treptată a termenului secund, jalonează, prin „cărțile de înțelepciune” ori „oglinzile principilor” un traseu segmentat în etapele sintetice și succesive ale *clericului*, *cărturarului* și *cetățeanului*, concretizând deci trei mari faze în dezvoltarea culturii noastre: *umanismul civic*, *iluminismul patriotic* și *romantismul pașoptist* (Cf. Al. Duțu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, Editura Academiei R.S.R., București, 1972 și *Sinteză și originalitate în cultura românească*, Editura enciclopedică română, București, 1972).





tipăriturile mereu mai îndepărtate de „oglinzile“ de asceză religioasă. De la confruntarea barocă Trup — Sufler, Cantemir trece la acea dintre Înțelept și Lume, într-un *Divan* răspîndit mai apoi în Orient. Nu mai miră recepțarea, tocmai acum, a *Pildelor filosofești* sau a *Florii darurilor*. Ele urmează cursul firesc la capătul căruia vom găsi monumentul paremiologic al lui Anton Pann. Victoria laică a acestuia este așadar pregătită și ordonată pe trepte ce se succed într-o istorie a mentalităților și ideilor sociale. Derivate din cărțile amintite mai sus plus *Philogelos*, culegerile lui Dinicu și Iordache Goleescu premîerg întreprinderea „dascălului de musichie“. Mai mult, comentariile lui Dinicu în marginea preceptelor lui Isocrate (*Cuvîntul către Domenikos*), inserate în *Adunarea de pilde* trădează — observă Al. Duțu — lumînismul moderat al boierului, apropiindu-se, am adăuga noi, de conformismul mediului antonpannesc.

Că, pe de altă parte, competiția dintre religios și laic ajunge chiar pînă la relația complementară, aceasta își are explicația în faptul că, începînd cu omiliile și continuînd, la noi, cu *Învățăturile lui Neagoe* sau cu *Divanul cantemirian*, spiritul răsăritean subliniază „ponderea acordată conlucrării voinței umane cu cea divină, acea sinergie menită să creeze o disponibilitate spre sesizarea esențelor“³⁴. Accepția laică a moralismului nu o exclude în continuare pe cea religioasă. Prestigiul bisericii, ce a constituit un factor de preservare a naționalităților peninsulare în fața Semilunii, chiar știrbit fiind prin structura-i sclerozană și venalitatea clerului, nu putea să dispară atât de ușor. Istoric însă, funcția integratoare a bisericii se încheiase de mult. Păstrarea formelor statale explică perpetuarea literaturii parenetice. Epocile se leagă între ele printr-un filon de gîndire continuu, izvorît din realitățile istorice, mereu altele, și fundamentat pe obsesia, mai veche, a „philousiei“. Tocmai de aceea, atitudini estetice radicale, vizibile în limbajul violent și adesea gratuit sau în pitorescul comportamentului aplecat spre exagerare, sînt cenzurate de ironie și detașare obiectivă. Bu-

³⁴ Al. Duțu, *Cărțile de înțelepciune...*, ed. cit., p. 78.

nul-simț popular acționează ca un regulator, corectînd, transformînd sau numai veștejînd. „De s-ar înfățișa înaintea cuiva însuși Petru cel Mare, carele au tulburat cu duhul său toată Europa, ar fi prea nesocotit“, notează Momuleanu în *Characteruri*. Însă, continuă, acid, scriitorul, „de am îmbrăca o statuie în blane scumpe și am scoate-o la plimbare într-un echipaj... negreșit speriat o am privi : de aceia poci zice că lucrul este boier acum și boierul, sluga lucrului“. La aceeași concluzie ajunge Hogeia Nastratin într-una din „nezdrăvăniile“ sale (*Haina mai mult e privită decît persoana cinstită*). Descărcată în umor robust sau în *lamento*-ul înflorit retoric după îndepărtatul model al *trenoi*-ului bizantin, vehemența atitudinii critice a balcanicului — izvorîta probabil și din exasperarea cu care se simte iremediabil legat de realitățile unui spațiu —, această atitudine deci se datorează în ultima analiză optimismului constitutiv, în virtutea cănuia rămîne *vie* posibilitatea de *asanare* în primul rînd *morală a unei umanități ultragiata*. „Unde oare — se întreba cineva — în Occidentul supt de seve, peste care cădeau deja grelele draperii romantice, se mai puteau ivi asemenea oameni rari, la care optimismul raționalist și sociabilitatea luminilor să se armonizeze cu ideea stoică a sacrificiului și morala creștină a ajutorării aproapelui?“³⁵

Complexă, tipologia sufletească a sud-esticului nu se confundă cu tipul oriental dar nici nu se reduce la Dinu Păturică. E adevărat, de fanatariotism se leagă morala extrem de elastică, o mare frecvență a compromisului, de asemenea, „rococoul stilistic“, „apogeul egoismului și molesirea sufletească“ senzualismul de școală orientală, conformismul cu tarele, dar și cu avantajele sale. La toate acestea trebuie să opunem însă acțiunea compensativă a „bunului-simț“, sociabilitatea, robustetea morală și spiritul ironic, toate crescute pe un temperament meridional, exteriorizat în lungi confesiuni epistolare. Literatura semnată mai tîrziu de către Panait Istrati, Emanoil Bucuța sau Gala Galaction este confesivă prin excelență, ultimul reeditînd modern, adică la nivelul psihologiei in-

³⁵ Paul Cornea, *Originile...*, ed. cit., p. 221.

dividului, dualitatea sacru-profani, religios-laic. În epoca de care ne ocupăm, un Nicolae Văcărescu, de pildă, se vaită de frigul iernii, sorbind cu deliciu odihna din fața vetrei încinse, într-o imagine ce precedă pe Alecsandri din *Scrisorile* sale către Ion Ghica, sau, mai târziu, pe I. L. Caragiale aflat în exilul berlinez. Găsim aici o ipostază comună, prielnică evocărilor și istorisirilor, foarte ornamentate stilistic la Nicolae și Iancu, dimensionate clasic în epistolele lui Alecsandri sau în cele pline de vervă ale lui I. L. Caragiale, adresate unui alt meridional ca factură sufletească : Paul Zarifopol³⁶. Nu lipsește, de asemenea, nota profundă, tragică, evidentă în tînguirile lui Dionisie Eclisiarhul, în drama înălțătoare a meșterului Manole sau în cea a *Chirei Chiralina*. Estropiații lui Ghica, un Bărbucică Zis Gămălie, Sgabercea, Tudorache Văcărescu ș.a., reprezintă o mixtură specifică între comic și tragic. Zinca Serdăreasa din *Convorbiri economice* este soră bună cu *Domnișoara Hus* precum și cu neuitata Pena Corcodușa. Matieiu Caragiale și George Magheru vor oferi, unul prin *Pajere*, iar celălalt prin versurile închinat lui Balkaneus, liniile de gravură ale tipologiei balcanice. Evocările despre oamenii situați, dramatic, la hotarele a două vîrste istorice conțin perla amară a „melanholiei” produsă de „boala veacului”. Aceasta, chiar dacă ele se devalorizează, pe măsură ce ne apropiem de epoca modernă, ce „justifică” o prejudecată de altminteri colectivă. Iată-l pe Costachi Conachi văzut de către francezul Saint-Marc de Girardin : „În timpul chiar cînd îmi vorbea pe un ton caustic și sec, întorcea între degete niște mătănii din boabe de lemn, după obiceiul moliciunii orientale, și păstrase și veșmîntul oriental, astfel că, văzîndu-l pe jumătate culcat pe divan, înfășurat în cutele caftanului său de mătase și ale șubei de blană, calm și aproape nemișcat, în afara mîinilor care se jucau mașinal, în repaos, cu ochii, numai, mici și cenușii, care străluceau din timp în timp, și cu buzele care se strîngeau, estompînd un suris, această figură batjocoritoare și cu totul europeană făcea cu atitudinea, costumele și mătăniile lui orientale un con-

³⁶ Cf. articolul nostru *Meridionalul Zarifopol*, în *Convorbiri literare*, 1972, nr. 17.

trast ciudat.³⁷ Călătorul intuia spiritul însuși al epocii și, am anticipa noi, al balcanismului, în acest *amestec de hie-ratică exterioară și dinamică interioară* și din care Nicolae Iorga, prin 1920, va reține, romantic, o imagine romanescă diluată sentimental: „Conachi? Răpede trece icoana bătrînului cu giubea largă și mare, ișlic rotund, cu părul răspîndit în şuvițe subțiri, cu barbă creată și rară, cu nasul lung grecesc și *ochii mari plîngători în fața slabă* (s. n.) de vechi tînguitor al iubirilor norocoase și ale celor pline de durere.”³⁸ De aici pînă la caricatură nu mai este decît un pas. Pentru G. Călinescu, de pildă, traducătorul lui Pope „e un Petrarca ras în cap, cu un chip de faun oriental, cu ișlic, antereu și imîinei, *ducînd omagiul pînă la tîrîrea în pulbere și la închinarea ortodoxă și tristețea occidentală (sic!) pînă la pandalii și istericale*”³⁹ (s.n.). „Rodul” unor asemenea judecăți grăbite și lipsite de nuanță a dus fie la șarjă, fie la romanțări gratuite — e cazul, de exemplu, al lui Anton Pann⁴⁰ — contribuind la sancționarea, fără discernămint critic (sau cu prea mult!...), a unor realități de pe care trebuie înlăturată zgura preconcepțiilor de tot felul. Unul dintre cele mai veridice portrete ale omului din Principate ne este oferit nu numai de intransigența morală a lui Bălcescu, ci și de dialogurile epistolare aparținînd lui Heliade Rădulescu. „Unde am fost și eu cu adevărul acolo mă vor afla firește cei care îl caută, unde voi fi fost cu eroarea, pe acolo nu frecantă amicii adevă-

³⁷ *Souvenirs de voyage et d'études*, Paris, 1852, cf. Paul Cornea, *Costachi Conachi, sau luminismul în anterieu și giubea*, în *Studii de literatură română*, Editura pentru literatură, București, 1962, p. 79—102.

³⁸ N. Iorga, *Oameni cari au fost*, Editura pentru literatură, București, 1967, vol. I, col. „B.P.T.”, p. 346.

³⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Editura pentru literatură, București, 1963, p. 50.

⁴⁰ D. Teleor, *Anton Pann*, în *Noua revistă română*, vol. I, 1900, nr. 4 p. 168—170, îl vede în postura de simplu lăutar cu fesul întins după „icosari, rubiele, lire, firfirici, pînă și ciamale” (p. 169). Este un portret fără valoare, alcătuit pe baza unui pitoresc exterior.

rului, și firește că voi rămînea necunoscut⁴¹. Mărturisirea aceasta, extrasă dintr-o scrisoare adresată lui C. N. Racotă la 1856, primește valoare testamentară definind pe balcanicul *homo duplex*. În condițiile de echilibristică politică determinate de „chestiunea orientală”, destinul lui Heliade urmează traiectoria neregulată a mișcării browniene. Obsedanțele „principe” filosofice și social-politice prezidează o existență ce cunoaște gustul de miere al puterii, dar și sfîșierile dureroase din vremea exilului. Filoturcismul candidatului la domnie nu exclude totuși, așa cum arătam mai sus, dezamăgirea repetată : „Nu mi-a trecut însă prin minte — va scrie în 1850 — că o să trăiesc și o să auz pe soția și copilașii mei, în mijlocul Turciei, lîngă suveranul pentru care am pierdut tot, să-i auz scriindu-mi : Ce să facem, tată, frățioare, că nici slujnice nu ne primește nimeni ?” Judecarea turcilor nu trece de o anume limită, impusă de principiile pe care Heliade probabil că se simțea deseori tentat să le renege. O impresionantă literatură epistolară amplifică în profunzime dimensiunile acestui adevărat personaj de roman, cărui îi repugna, cum am văzut, „evghenia de Fanar”, deși a fost ispitit nu o dată de jocul duplicitar, cunoscut și lui Cantemir. Rafinamentul neoanacreontic este prezent în „țirimonii” cu care, asemeni prețioșilor Nicolae și Alecu Văcărescu, își încheie scrisorile către George Bariț, de pildă. „Mă recomand la amicia și dragostea d-tale, și te rog a primi încredințarea stimei mele și distinsei dragosti cu care sînt al domnului-tale frate și serv ...” Rîndurile incendiare către juna Mariță dezvăluie temperamentul viitorului soț, exteriorizîndu-se în formulele obișnuite din *Spitalul amorului* : „... ah, norocurile mele sînt așa cum le primesc din cer, să sufăr, să mă topesc, să disprețuiesc, să mă disprețuiesc, să jubilez, să mă supun, să plîng ... etc.”

Antididocismul lui Nicolae Filimon este o atitudine constantă și la revoluționarul care anunță pamfletul

⁴¹ Ion Heliade Rădulescu, *Scrisori și acte*, ediție îngrijită de G. Potra, N. Simache și G. G. Potra, Editura Minerva, București, 1972 (corpus din care am extras citatele inserate în textul cercetării noastre).

corosiv din *Scrisori*, dar și amărăciunea eminesciană: „...în zilele acestea — i se confesează lui Negruzzi prin 1839 — numai poet nu sînt, și cînd mă apuc de astfel de lucruri mai nu știu ce fel de zamă neagră scoate pe nas o biată pană de gîscă, făcută de a zbura și înghesuită între două degete convulsive ale unui om ce-și blastămă soarta că [...] a învățat trei buchi ca să se apuce să scrie, dar nu s-apucă să învețe meșteșugul potcovăriei“. Dureroasă, mărturisirea se schimbă în *lamento* tragic: „...fără a înceta din laborile mele cu scrisul, simț însă că fiecare zi ar fi parcă izolată de zilele trecute, parcă s-ar fi rupt șirul între dînsese, fiecare zi parcă ar fi o insolă abia cît un punct în oceanul nemărginit al timpului“. Presentimentul sfîrșitului nu elimină însă scenele de *spectacol*, în care omul se complăcea cu gestica unui Canaglia *in nuce* („Dă-mi mîna, frățioare, și aide să ne iubim“), fie cu maliția, înclinată spre epîcizare, a aceluiași. „Soro, eu sînt sănătos, atît numai că cumnată-mîeu mi-a făcut să mi se scadă burta și să mă fac *malgré-moi* să mănînc o dată pe zi“. Epicul se extinde luînd turnura istorioarelor antonpannești, ca în cazul regisirii, de către Mustafa-bei, a fratelui său — ecou de *happy-end* al tragicului proces de musulmanizare din zona balcanică și sud-estică a continentului. Uneori, relatarea schițează vivante scene de epocă, în care un „Lamartine își pune și cîte bucle îi dădese Dumnezeu, de semăna cu un Cupidon“, sau unde parizienii dansează „cu mîinile bănăînd, zvîcnind să și le rupă, cu degetele țeapene și răs_că_cărate, cu picioarele întoarse ca luate din ele (sic!), cu genunchii pînă la gură“ răcînd astfel entuziasmul autorului pentru „luminata Europă“, entuziasm ce se convertește în cuvîntul vituperant: „...ăștia scriu astăzi pentru libertate și morală, și mîine pentru monarhie și vițiu sau totdeodată apără și pe una și pe alta“. Claviatura atitudinilor este bogată în nuanțe, în pofida sublinierii, cu emfază de multe ori, a propriei persoane, fascinată mereu de „cruciada de 11 zile“ din 1848 cînd, pe umerii ocrotiți de simbolica manta albă, simțea din plin greutatea triumfului de-o clipă. Declarațiile revoluționarului sînt patetice, de asemenea imprecapiile aruncate mai tîrziu „nației nerecunoscătoare“,

alături de aria fără sfârșit a căinței pribeagului. Fire impulsivă, inteligență neliniștită, scriitorul se cheltuia în justificări și dispute interminabile cu emigranții pe care-i dezavua cu orgoliul rănit al conducătorului „unic” și, chipurile, de necontestat al revoluției... Teza despre „doi 1821, doi 1848, doi 1859”, expusă în *Echilibru*⁴², își are un pandant firesc în comportamentul omului ce sensibilizează astfel profilul spiritual al lui *homo duplex*.

Pe linia celor de mai sus ajungem la concluzia — ce rămâne să fie verificată în paginile următoare — că balcanismul, ca *fact artistic și mentalitate istorică*, se definește ca o subtilă, uneori șocantă asociere de stări contrastante, petrecută la temperatura înaltă a scurtcircuitului electric. Pitorescul rezultat joacă acum un rol funcțional, avînd statut de imanență, fiind mai puțin produsul unei tehnici, așa cum vom vedea că se întîmplă în veacul XX. *Dramă și parodie* a unor vremuri de răscruce, coexistență a celor două sensuri analizate, ce diferențiază ca viziune și atitudine pe „cei trei” de un Eclisiarhul, Rîmniceanu sau Beldiman, toate aceste fronturi interferente alcătuiesc balcanismul literar ce trebuie considerat ca o răscumpărare estetică.

Unul dintre fronturi este conținut în manierismul neoanacreontic, într-o rafinată artă a ceremonialului, celălalt, în proliferarea creației populare și cvasifolclorice, aceasta constituindu-se într-o adevărată revanșă acordată de spiritul laic celui religios. În sfârșit, legată de chestiunile precedente, continuarea — *în lumina dominantului moralism sud-estic* — a competiției, dar și a complementarității dintre arta aulică și cea populară, pe de o parte, dintre sacral și profan pe de alta, toate acestea aproximează definiția generală a conceptului, alcătuind, în mod firesc, componente ale sale. Revendicîndu-se, în egală măsură și pe baza sincronismu-

⁴² Spre deosebire de teza lui Marx, emisă de pe poziții consecvent revoluționare, teoria lui Heliade — observă Radu Tomoiagă — reflectă obișnuita sa stare de spirit *contradictorie* în fața revoluției, alternează punctul de vedere revoluționar cu cel conservator” (op. cit., p. 262, s.n.).



lui amintit, de la curente literar-artistice statuate estetic (romantism, clasicism ș. a.), de asemenea, de la realismul spontan al cârților populare sau de la moralismul oarecum solemn din literatura apoftegmată și din „oglinzile principilor”, precum și de la însăși *structura barocă a epocii fanariote*, balcanismul — ca produs citadin — este expresia construcțiilor formale mereu mai realizate și din pricina conștientizării progresive a crizei din societatea feudală românească, proces ce implică detașare critică și, evident, atitudine în cel mai înalt grad polemică. În acest sens, de la Pann la Ghica, trecând prin Filimon, *spiritul critic* parcurge un drum ascendent, direct proporțional (pe latura sensului progresiv al conceptului) cu cealaltă linie, contemporană într-un fel și modernă, reprezentată de scriitorii generației de la 1848. Datorită unui colportor de geniu, Anton Pann (1797-1854), fastul paremiologic se vertebrează într-o *Poveste a vorbii* de structura basmului serial orientat, utilizată de către Cantemir și pe care o vom reîntâlni în eposul sadovenian, în povestirea lui Panait Istrati sau în romanul muzeal al lui Emanoil Bucuța. Cu arhitectura romanească a lui Nicolae Filimon (1819-1865) — deloc străin de sensibilitatea parodiată în *Spitalul amorului* — spiritul critic crește, inciziile sînt mai dure, aceasta și dintr-o nevoie romantică, excesiv moralizatoare, de *fixare*. Tip vizual prin excelență, Filimon îl completează fericit pe auditivul Pann, amîndoi manifestînd apetența pentru parodie și deținînd, în același timp, vocația sud-est europeanului pentru formele epicului. Ion Ghica (1816-1897) are conștiința și față de Pann sau Filimon mai ales, *răgazul* necesar *retrospecției*. Balcanismul pe care l-am numit de *evocare*, caracteristic am spune secolului nostru, își are începutul aici, la triada amintită, dar și în textele Eclisiarhului sau ale Pitarului Hristache. Cu Bucuța, Mateiu Caragiale etc., *evocarea* este sinonimă adesea cu un proces de excesivă *exotizare*, ea legitimînd însă gradul ridicat de *estetizare* a ficțiunii artistice. La ultimul membru al tripticului, *farmecul estetic*, rezultat dintr-o „*imaginație arabă*” (G. Călinescu), cumpănește deja *sentimentul revolutului*, aproape depășind azi *valoarea docu-*



mentară a Scrisorilor. Și aici, compozițional vorbind, opera lui Ghica amintește de eposul oriental. El se întâlnește cu autorul lui *Nastratin Hoge* și cu creatorul „ciocoilor vechi” și pe linia îmbogățirii tipologiei balcanice. „Metoda asociațiilor și filiațiilor literare concentrice — scrie Eugen Barbu — are dezavantajul de a crea absenți dintr-o ilustră demonstrație. Un rumeguș de aur inestimabil poate lipsi dacă atenția noastră e furată de către poeții spectaculari ai unui veac liric încă nedescoperit în întregime.”⁴³ Fără să facem abstracție de „rumegușul de aur” ce colorează specific literatura epocii, cum am văzut la începutul acestui capitol, și restrângând puțin atenția noastră la „poeții spectaculari”, deci la „cei trei”, să încercăm o analiză a acestora, cu revenirile necesare sintezei, în rândurile următoare.

II

„... Ar fi trebuit, de-acolo, de la Tîrgoviște, s-o iau peste Dunăre spre porturile grecești, dar am fost și eu și am trecut munții spre cetatea cu neguri, unde mi-e dat acu să-mi port jugul și fesul. Ce cîntec aș fi nimerit atunci și pe ce strune aș fi cîntat! Aș fi scris versuri în limba zeilor, nu în limba șcheilor! Astăzi aș fi fost poet în vreun ostrov grecesc. Poate în Rhodos, sau în Chios, în Mitilene sau Patmos!” Aflat la „întretăierea a două împărății”, personajul lui Lucian Blaga⁴⁴, cu evidentă funcție simbolică, respiră aerul occidentalizat al cetății ardelen, de unde nostalgia sudului, resimțită dureros de către fiul meridionalei Tomaida. Aerul adevăratei Grecii se depărtează mereu mai mult și „povestea vorbii” — „hotar dintre Apus și Răsărit!” — rămîne să sune din vorbe singură, precum „galbenii zanașilor, care stau cu șetrile în șir, schimbînd florini austrieci cu ruble rusești și cu parale otomane”. Destin tragic, văzut din altă perspectivă, spe-

⁴³ Eugen Barbu, *Gloria victis* (XXV), în *Săptămîna*, 1972, nr. 33.

⁴⁴ Lucian Blaga, *Anton Pann*, în *Teatru*, Editura Minerva, București, 1970, p. 455.

cific blagiană, și în alt context, Anton Pann își pierde funcția de „comic pur“ (pe linia interpretărilor lui G. Călinescu, M. Sorescu etc.), căzînd în cealaltă ipostază a lui Ianus. Evocarea lui Blaga nu rămîne totuși întîmplătoare. Nu comunică ea, împreună cu elogiul luminii sau cu paginile închinatle pitorescului și sofismului, ceva din aromele chipreșilor crescuți în arhipelagul de melodie și de culoare al Mediteranei? Aceasta, chiar dacă eșecul dramei se datorează și ignorării personalității unui om fascinant, ce „avea nu numai în spirit, ci și în sînge afinități cu Caragiale. Era — notează Călinescu — un balcanic a cărui familie se trăsese din instinct într-o țară unde nu avea pe nimeni...“⁴⁵ (s. n.) Mai tîrziu, Dimitrie Anghel sau Mateiu Caragiale își vor consuma nostalgiile închipuind — unul prin „fantome“, celălalt prin imaginare „hagialîcuri“ — tărîmuri mirifice, înveșmîntate de poezie. Dascălul întru „musicie“ nu cunoaște deocamdată nici melancolia, nici cizelura mateină, dar, întîlnindu-se pe linia unui realism nătiv cu Ion Luca (cel ce va servi o lecție de genealogie orgoliosului său fiu), prevestește, ca un veritabil *homo duplex*, dimensiunea tragică a „Greciei stătătoare“ din *Isarlîkul* barbilan. Incontestabil, prin obîrșie, balcanismul celui ce tipărea un *Dialog în trei limbi* (1848) este definibil, cum am arătat, și ca un punct de confluență istorică (trecerea din secolul al XVIII-lea în cel de-al XIX-lea), confluență existentă și la nivel economic, social, cultural ș.a.m.d. Întîlnirea Orientului anacronic cu Occidentul civilizator în niște mixturi realizate — la altă amplitudine — și de gîndirea enciclopedică a lui Cantemir, în multe direcții prefiguratoare, este caracteristică versului antonpannesc, izvorît dintr-un climat cînd, „în ajunul revoluției burgheze la noi — în pofida antagonismelor violente și ireductibile dintre boieri și țărani — nu se constată o gravă eterogenie a structurilor mentale“⁴⁶ (s.n.). Coabitarea rebuturilor fanariote cu noul climat ideologic duce la o tendință de nivelare a mentalității aceluia timp. Dealtminteri, pornind de la parenetica

⁴⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...* ed. cit., p. 206-207.

⁴⁶ Paul Cornea, *Originile...*, p. 76.

lui Neagoe Basarab și trecînd prin etapa de relativ echilibru, mai exact spus, de fățișă înfruntare, a lui Cantemir, influența greacă ajungea la apogeu⁴⁷ tocmai în vremea lui Anton Pann, coexistînd cu idealurile pașoptiste. Situația aceasta este expresia internă a „chestiunii orientale”, ce viza eliberarea sud-estului de sub Semilună și care ajunsese în sfîrșit la o fază înaintată, contradicțioară însă de problema mai nouă, a „echilibrului european”. Contribuind la instituționalizarea culturii, proprietarul de tiparniță este un adevărat *iluminist*, în ciuda conformismului său mic-burghez, al unei tipice concepții a „supraviețuirii”. Ea caracterizează „umanitatea mijlocie care reprezintă o societate încă nediferențiată profund, unde capitalismul își începe, prin lacrimi și sudoare, marșul triumfal”,⁴⁸. Distanța dintre mahala și oraș este minimă și în orizontul mărginit de conjunctura timpului, spiritul debusolat caută zadarnice compensații în acea „floră curioasă, exuberantă și încîlcită, exalînd efluvii de senzualitate caldă și dospînd tristețea de închisoare luminoasă a serelor crescute firesc mai aproape de soarele Mediteranei și al tropicelor : *cîntecele de lume*”⁴⁹. Ele însele, prin *Spitalul amorului*, caracterizat cu mult aplomb de către consîngeanul Caragiale⁵⁰, fac tranziția de la vîna anacronistică la poezia romantică, cu toate că — structural vorbind — Pann e un antiromantic. Deși clasic prin *Hristoiția* și romantic prin *Noul Erotocrit*, conformismul său l-a salvat de astă dată, oferindu-i acea „platitudine genială” (Șerban Foarță), explicabilă la un om cu vocația sud-dunăreană a epicului, mai precis, cu aceea a alegoricului centrat

⁴⁷ Cf. Deskalachis, *Le rôle de la civilisation grecque dans les Balkans*, în *Actes du premier Congrès International des études balkaniques et sud-est européennes*, Sofia, 1969, vol. VIII.

⁴⁸ Paul Cornea, *Anton Pann*, ed. cit., p. 108.

⁴⁹ Ov. Papadima, *Anton Pann. Cîntecele de lume ...*, ed. cit., p. 23.

⁵⁰ I. L. Caragiale, *Opere*, Editura Fundațiilor, București, 1938, vol. IV, p. 428 (*addenda*) : „Anton Pann a făcut un adevărat serviciu literaturii culegînd toate aceste documente caracteristice a stării noastre sociale din prima jumătate a veacului. Și pentru că omul de spirit simțea bine ce mărturii culege”, în virtutea spiritului critic și a conștientizării amintite, „el a trebuit să le găsească o etichetă convenabilă : *Spitalul amorului*”.

pe „tîlcul“ moralizator, atît de răspîndit în apologurile orientale. Atent, ochiul surprinde trăsături și îngroașă cu bună-știință provocînd rîsul aproape rabelaisian cînd ni se spune, de pildă, *Povestea unui gîngav despre zavera din 1821* (1846). Hohotul este punctat cu ironia ce pregătește morala sau o justifică în cele mai multe dintre „istorioarele“ legate între ele prin tehnica încadrării, regăsită în *Halima*, dar trecută printr-o autohtonă școală boccacciană. Dimensiunea prezentului se adaugă firesc, vidînd Orientul de nota fabulosului — cultivat în speță de către firile romantice — și exemplificînd, în același timp, *realismul* cîntărețului aventurier ce se situa astfel, la un mod propriu, pe direcția *Daciei literare*. Anton Pann înoată în realitatea palpabilă, materială. Animalele, păsările, oame-nii mărunți, împărații certifică — în comportament și întîmplare — străvechi concepte morale. Acestea sînt apodictice, fără-ndoielă, dar departe de spiritul religios al scrierilor parenetice. Sensul nu mai este „de sus“ (chiar dacă și acesta fusese consolidat, la un Neagoe Basarab, de straturile paremiologice), ci el pornește „de jos“, din creația profană, laică, schimbînd definitiv echilibrul și colorînd specific o altă epocă istorică, în pofida tipăriturilor de caracter religios, în spirit creștin. D. Țichindeal se îndelănicește cu *Adunare de lucruri moralești* (Buda, 1803), Dinicu Golescu scoate o altă *Adunare de pilde bisericesti și filosoficești* (Buda, 1826), în timp ce Barac se complăcea cu *Răsipirea cea de pre urmă a Ierusalimului* (1821), iar Alecu Beldiman cu *Moartea lui Avel* (1818). În raport cu aceștia, victoria lui Pann este netă. Uneori, noțiunile abstracte (Cf. *Norocul și mintea din Fabule și istorioare*) izvorăsc din voința subterană de clasicizare, în perfect acord cu hieratica folclorului, produs chintesențiat pe latura didactică. Ele acționează ca niște personaje de sine stătătoare, dovedindu-și, succesiv, puterea asupra omului, fără acceptarea orientală a fatalismului, din cauza accentului parodic, ce trezește mai degrabă zîmbetul decît lacrima. E cazul celebrului *Epitaf* sau al *ciclicului* implicat în versurile către Anica :

Anica, zilele trec

Și minutele ca clipa :

Nu simțim cum să petrec
Tinerețele ca pripa.
Noi din zi în zi murim
Și ne pierdem din viață :
Ca musca ne amăgim
Și ne-necăm în dulceață. (s.n.)

Desigur, „dulceața” vieții nu poate escamota totuși ideea predestinării sociale în primul rînd, a individului, pe care o întîlnim în finalul din *Sultanul și Pescarul*. Aici, dincolo de termenii de referință ai povestitorului (Sultanul, Vizirul), de procedeul personificării unor abstracțiuni — (Norocul) — utilizat frecvent în narativa Orientului — întîlnim o serie de proverbe dispuse admirabil prin tehnica „încadrării” seriale, alcătuiind un mic tratat de morală și filozofie practică.

În general, tabloul istorioarelor este acela al Orientului creionat în notații fugare (cămilele, Constantinopole, împăratul), asimilate însă de viziunea realistă (împăratul îi spune negustorului *cuscre*) în cea mai fidelă tradiție a folclorului național. Lecția e clară, fără echivocuri, găsim de fapt o teză extrasă înțelepciunii fără vîrstă. Ea va fi demonstrată în cursul întîmplării narate prin procedeul antonpannesc al poezirii. Schematizarea e voită și normală. *Norocul* polarizează bogăția (comoara găsită de către cioban) excluzînd complet factorul cugetare. Finalul aduce certitudinea deșertăciunii materiale, desigur, fără *lamento-ul omnia vanitas*, cu care ne-a obișnuit poezia cultă a Persiei bunăoară⁵¹, ci cu un sentiment al echilibrului, al bunului-simț, imanent spiritualității sud-est europene, reprezentat de *Mintea* ce compensează estetic și axiologic această „istorioară”. Mijlocul cel mai convingător e disputa, conversația, relatarea cu subtexte, lapidară, rezumativă, poate și datorită prelungirii unor străvechi elemente de retorică populară. „Cuvîntul e adresat întregului popor, iar acest respect pentru auditoriu, format și din analfabeți, poate explica acea trăsătură dominantă a culturilor din sud-estul european, anume caracterul lor

⁵¹ Cf. articolul nostru despre *Robaiatele lui Omar Khayamm*, în *Familia*, 1973, nr. 5.

„popular”⁵². Așadar, o apetență colosală pentru cuvîntul întors pe toate fețele, multiplicat, răstălmăcit ș.a. ne întâmpină în istorioarele lui Anton Pann, alcătuiind, puse una lîngă alta, mozaicul unui baroc *sui-generis*. Mixtura socială este îngroșată de neoclanacreontism și tradiție elenică, înflorită, la finele evului de mijloc, într-o supralicitare a formelor peste un conținut destul de firav. Tînguirile amoroase, of-urile neogrecești, nostalgia iscată de trecerea timpului, prelungirile din Comachi sînt depășite, în fazele ulterioare *Spitalului amorului*, de robuste trăsături peninsulare, cum ar fi sociabilitatea, înțelepciunea extrasă din experiență și mai puțin din cărți, o filozofie am spune instinctivă și volubilitate spirituală, alături de „imaginația arabă” (G. Călinescu) sau de „adaptabilitatea absolută” (P. Constantinescu), aceasta motivabilă istoric și fără să fie desigur... absolută! Neologismele se întîlesc cu turcisme și grecisme pe un fond de „românie” ilustrînd un foarte subliniat proces de autohtonizare. Împăratul răsăritean are viziri, dar se poartă ca un țaran. Excepție face oarecum grecii, precum Kîr Iani, în *O șezătoare la țară*:

Atunțe io paluțe am chiștigat chitevaș,

Am luat moșia și am făcut arendaș... etc.

Consolidată de formula epică, viciată romantic la Nicolae Filimon, reacția antifanariotă consacră o latură a balcanismului, cum am văzut în paginile precedente, concept din care exegeza contemporană a preluat mai mult sensul peiorativ. Lucrul se datorează și instabilității morale ce definește tipologia lui Dinu Păturică, în afară de inflația liricii neoclanacreontice, în totală opoziție cu noua sensibilitate artistică. Descompunerea orînduirii feudale, începută în veacul al XV-lea, este un proces ce întîrzie mult în această parte a continentului. În acest context, producția de colportaj a lui Anton Pann se raportează, aproape integral, la perimetrul răsăritean. Pentru că, dacă filiațiile

⁵² „Credem de aceea — scrie în continuare Al. Dușu — că o analiză atentă a rolului pe care retorica l-a jucat în faza de tranziție a acestor literaturi e capabilă să descifreze caracterul lor „popular”, ce se înfățișează atît ca o *predominare a literaturii populare orale*, cît și ca o reînviere a anticei retorici ...” (*Cărțile de înțelepciune* ..., ed. cit., p.52.)

unor istorioare încă pînă în narativa italică, apologurile, Hogeia Nastratin ș.a. aparțin literaturii populare, intrinsecă dualismului cultural prelungit din Bizanț, fenomen ce cunoaște, la atîtea secole după 1453, o mai mult decît notabilă resurrecție, odată cu răspîndirea romanelor populare și a „cărților de înțelepciune”. *Înțeleptul Archir cu nepotul său Anadam* (1850), cu variații paremiologice, mărturisește același spațiu, relevat și de către versiunile babiloniene sau sud-slave. Regenerîndu-se succesiv, variantele se aclimatizează și devin naționale, depășind stereotipia universală a personajelor, întâmplărilor sau temei propriu-zise. Trimiterile la creația indică, ale cărei tipare le întîlnim în *Planul simigiului (Panciatastra)* sau *De cînd ploia cu cîrnații (Sindipa)*, sînt totuși indirecte, ca și filiațiile cu basmul persan (*Pisica negustorului*) sau *Halimaia* arabă.⁵³ Spațiul sud-est european concentrează toate aceste drumuri îndepărtate, restituindu-le imaginației populare în forme unice, irepetabile. Turcii — observa Mozes Gaster — „au adunat la un loc înțelepciunea arabă cu mii de proverbe și pe cea persană, tot atît de bogată, cu a lor proprie, de origine turanică, adică la un loc înțelepciunea semită și cea arilană și mongolă — cele trei neamuri mari ale literaturii orientale”⁵⁴. Cunoșcător adînc al limbii turcești — Vladimir Drimba găsește aici niște „surse românești pentru dialectologia turcă”⁵⁵ —, Anton Pann asimilează un tezaur paremiologic de infinită bogăție, ce începuse să fie „poezit” încă în sentințele *Istoriei ieroglifice* („Nu toată pasărea zburătoare se mîncă ;/Nici tot marele pre cel mic stăpînește”). Cîteva *Proverburile turcești cu româ-*

⁵³ Cf. Anton Pann, *Felurite*, Editura Dacia, Cluj, 1973, col. „Restituiri”, ediție îngrijită, antologie și studiu de Mircea Muthu, unde la secțiunea de *Anexe și comentarii* am transcris versiuni paralele, însoțite și de un rezumat succint al cercetărilor efectuate asupra genezei lui *Archir* și *Anadan*, *Nezdrăvăniile lui Nastratin Hogeia*, *Planul simigiului*, *Povestea poamelor* ș.a.

⁵⁴ Mozes Gaster, *Introducere la Povestea vorbii*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1936, p. 36-37. Autorul susține, contrazicîndu-se dealtfel, că Pann „nu este autorul nici uneia din cărțile publicate de dînsul, doar numai că multe dintre ele au fost versificate de dînsul” (89-90).

⁵⁵ Vladimir Drimba, *Surse românești pentru dialectologia turcă*, în *Fonetică și dialectologie*, 1962, vol. IV, p. 172, 204.

nește le reîntîlnim, ușor modificate, în *Povestea vorbii*: „Limba fără oase, oase sfăramă” — „Limba oase n-are și oase sfăramă”; „De n-ai treabă, fă-te martor, iar dacă ai bani, fă-te chezaș” — „Dacă n-ai treabă, fă-te martor, iar dacă ai bani, fă-te chezaș”; „Nu călca șarpele care doarme” — „Șarpele, pînă nu-l calci pe coadă, nu să-ntoarce să te muște”. Ultimul proverb din acest grupaj („Celui ce înțelege un tînțar îi e trîmbițar, celui ce nu înțelege tobe, surle sînt puține”) îl regăsim în finalul de la [*Filosoful împăratului*] sub următoarea formă, urmînd reproducerii în turcește: „Celuia ce înțelege tînțarul-i trîmbițar, / Iar celui ce nu-nțelege, tobe, surle-s în zadar”⁵⁶. Ca și în cazul fabulelor ce coboară din esop, versificarea, prelucrarea antonpannescă a parimiei elasticizează, ca expresie, rigiditatea modelului oriental, păstrînd în schimb nealterată latura didactic-moralizatoare, condimentată cu o fină ironie. Colportorul tipograf impulsionează circulația cvasifolclorică, refuzîndu-se clasificărilor, dar nu și studiului sistematic ce va trebui să apese mai mult pe valența orientalo-balcanică a operei patinată de timp și marcată de personalitatea creatorului, care, ordonează expresiile aproape sacralizate de folosință colectivă într-o „comedie umană integrală” (G. Călinescu). Structura acesteia aduce — prin hemistihurile neregulate folosite — cu „macamalele” literaturii arabe, alcătuite din povești și proverbe rimate, dar și cu florilegiile turcești, așa-numitele „mişmaiale”, dintre care ciclul despre Nastratin Hogeia constituie un exemplu de referință. Orientalismul lui Anton Pann dobîndește, așa cum se observă mai sus, o suplețe epică, ce marchează specific și fabulele, fără să diminueze viziunea realistă, dîmpotrivă. Înțelepciune a „omului pățit,” după definiția lui Blaga, proverbul îl reprezintă pe „dascălul” care, s-a afirmat, „nu avea nimic comun cu atanaxia înțelepciunii orientale și nu privea în jur cu scepticism și detașare ca fatalitatea să-și îndeplinească sorocul”⁵⁷. De asemenea, îi sînt străine marile mituri orientale, în timp ce „Indiile, Arabiile, cămilele neutilizate ca

⁵⁶ Cf. Anton Pann, *Felurite*, ed. cit., p. 140 (titlul este intercalat între paranteze drepte deoarece aparține editorului).

⁵⁷ Paul Cornea, *Anton Pann*, ed. cit., p. 77.

material poetic, rămân ceea ce sînt : « produse » comerciale, decoruri abstracte, materiale de tracțiune »⁵⁸. Folosirea prezentului ce contemporaneizează realitățile unui spațiu de care autorul se simțea legat în mod organic (alături de prezentul *gnomic* al speciei), realismul său funcțional, toate acestea excludeau de la bun început pitorescul cu valoare metafizică ori numai decorativă, fabulosul la modul romantic sau fantasticul oriental. Anton Pann se află în vecinătatea inciziilor amare ale lui Nicolae Filimon, prevestind spiritul asociativ al lui Ion Ghica, dar și — în linie tipologică — pe caragialescul Mitică. Fantasticul lui Caragiale, de pildă, din *Hanul lui Mînjoală* sau *Abu Hassan* este un sublimat, produsul unui îndelungat proces de rafinare estetică ce traversează și paginile lui Ion Barbu sau Mateiu, dar inexistent în epoca lui Anton Pann. Cînd acesta îl folosește totuși, îl ia *tale-qual*e din vechile povești orientale (covorul zburător, oglinda fermecată ș.a. — cf. *O șezătoare la țară*), fără să alcătuiască o dominantă. Orientalitatea adevărată se manifestă, în schimb, în „acea formă particulară a intuiției sale“, caracterizată — conchide D. Popovici — „printr-un ochi oriental, pentru care viața se desfășoară într-un ritm lent și sub lumini colorate“⁵⁹. Sultantul se angajează cu pescarul într-un dialog interminabil, plăcerea disputei iese la iveală fiind pigmentată cu umorul burlesc din *Povestea poamelor*, ce poartă sigiliul temperamentului prin excelență sudic și pe care alegorismul, întrucîtva sclerizant, al medievalității în declin, nu-l deranjează prea mult. Morala aparține „unui om din Orient“, cum se exprima Tudor Vianu.⁶⁰ Continuînd pe filozofii populari antici, Anton Pann lasă un inestimabil „tratată de morală practică“. Dar, în timp ce Diogene și Epictet apar în perioadele de amurg ale antichității, filozoful nostru punctează finalul evului de mijloc, prea puțin glorios, ce echivalează în fapt cu răsăritul altei epoci,

⁵⁸ Șerban Foarță, *Prefață la Povestea vorbii*, Editura Minerva, București, 1972, p. XIX, col. „B.P.T.“.

⁵⁹ Dimitrie Popovici, *Romantismul românesc*, Editura Albatros, București, 1972, p. 89, col. „Lyceum“.

⁶⁰ Tudor Vianu, *Anton Pann*, în *Scriitori români*, Editura Minerva, București, 1970, vol. I, p. 16-17, col. „B.P.T.“.

ce acordase deja lira lui Cîrlova sau Alexandrescu. Odată cu începuturile noastre urbane, condeiul psaltului „ce la scris mereu şedea“ re-construieşte, cu patima îndrăgostitului, podoabele tărimurilor răsăritene.

★

După balcanitatea tragică a operei lui Neagoe Basarab, elemente detectabile în *Istoria ieroglifică* prevesteau cea de-a doua vîrstă a balcanismului nostru literar, reprezentată de către Anton Pann. Gustul pentru farsă, „humorul suburban“ (I. Negoîtescu), în sfîrşit, „mahalagismul“ antonpannesc corespund, ca atitudine generală, cu deîngolada fanarioţilor ce pierdeau — a doua oară după 1711 şi în mod definitiv — iluzia refacerii Bizanţului, fundat pe o grexitate rămasă ilustră doar în amintire. Rîcoşul lui Pann echivalează cu o descătuşare începută „de jos“, cu toate că, estetic vorbind, procesul a existat şi înainte, dar mai mult subteran, fără să intre în competiţie directă cu arta oficială. Astfel, încă la *Învăţăturile* lui Neagoe, odată cu adăugarea paremiilor (neasimilate integral!), exista tendinţa eliberării de sub tiparul ortodoxismului, chiar dacă serveau comandamentele aceleiaşi etici creştine. Tot o literatură parenetică scrie şi Anton Pann, în pofida devallorizării — cum am văzut la capitoul despre Neagoe Basarab — a speciei. Fenomenul are însă un dublu sens, ilustrînd o tranziţie istorică, schimbarea gustului estetic şi a mentalităţii în raport cu noile realităţi sociale. Cu *Hristoitia sau şcoala moralului* (1834) ne situăm la mare distanţă de atmosfera solemnă, hieratică, aproape îngheţată încă, a „basileului“ autohton. De ce n-a pătruns mai curînd la noi această operă? Pentru că ea corespunde cu afirmarea, mai accentuată doar acum, a spiritului laic. E un salt calitativ, chiar dacă nu şi în sens estetic. Avînd în spate un model ilustru (*De civilitate morum puerilium* — Erasmus), prelucrarea lui Anton Pann⁶¹ servea lui Dinu

⁶¹ D. Russo, *Studii şi critice*, Bucureşti, 1910, afirmă că Vizantios traduce în elină *De civilitate...*, urmat apoi de Chezarie Daponte ce va fi utilizat în traducerea românească a lui Pann. Cercetările mai noi, prin Paul Cornea, *Anton Pann*, ed. cit. şi, recent,

Păturică, fiind „un cod contemporan al ciocoilor, parvenitilor care se îmbogăteau rapid, dar nu știau cum să se poarte în lumea subțire“⁶². Deși, împreună cu *Moraliceștile haractiruri* (C. Negruzzi) sau cu *Caracterurile* B.P. Moșuleanu) se produce fenomenul de „tipizare a caracterelor“ (Al. Dușu), ce oferă nota clasicistă balcanismului nostru, continuitatea cu vechea parenetică — accepțiune pe care ne-o însușim în sens mai larg — este evidentă în nota religioasă, lipsită însă de gravitate și folosită acum mai mult din obișnuință. „Încă din așternut, gândul / La Dumnezeu înălțându-l / Să-l laude, să-l mărească / Din suflet să-l slăvească...“. Sfatul este vetust, anacronic, cu toate că *Hristoitia* nu are un caracter profund retrograd⁶³, precum *Apologhia creștinească* (Atanasie din Paros) sau *Învățătura părintească*, atribuită lui Antim al Ierusalimului. Ambele scrieri, apărute la Constantinopol în 1798 și traduse în Principate pe la 1820, erau îndreptate, din ordinul Sultanului, împotriva largului curent de laicizare ce „prin volteristii păgîni cei fără de Dumnezeu“, se infiltrasă adînc în Peninsula Balcanică. Ele marchează decăderea totală a literaturii parenetice, opunîndu-se luminismului expus *grosso-modo* în *Hristoitia*. Că apele erau totuși turburi ne-o arată și faptul că demonstrația doctă din *Divanul cantemiresc* a fost înlocuită cu *Pocăința omului dez-mierdat sau vorbire între suflet și trup* (1849!), deci tot un „divan“ prelungindu-l pe primul în îndemnul „pocăinței“ grabnice a trupului, excluzîndu-se împăcarea, fie ea și relativă, cu sufletul.

Al. Dușu în *Cărțile de înțelepciune...*, p. 58, precizează că Pann „nu a mai recurs la intermediarul grec, din moment ce avea în față o versiune (românească — n.n.) în proză și una în versuri, respectiv *Îndreptări moralicești tinerilor*, din 1815 și prelucrarea lui Naum Rîmniceanu, *Hristoitie sau Școala moralului care învață toate obiceiurile și năravurile cele bune*“.

⁶² Barbu Brezianu, *Despre politețea lui Anton Pann*, în *Revista Fundațiilor*, 1934, nr. 2.

⁶³ Apăsînd pe nota peiorativă a noțiunii de balcanism, Șerban Cioculescu („*Hristoitia*“ sau declinul unei legende: *balcanismul lui Anton Pann*, în *Itinerar critic*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 52-57), studiind sensurile figurate ale termenului „omenie“, conchide asupra facturii luministe (= raționaliste) a acestui manual de bună-purtare și înțelepciune în aceeași măsură.

Pe linie laică apoi, în celebra *Istorie a poamelor*, față de *Istoria ieroglifică*, șarja nu mai e atât de amară, e un fel de haz de necaz specific lui Anton Pann, împins pînă la gluma grasă ce știe însă ascunde amărăciunea, dezvăluind, în schimb, ridicolul. Este un *spirit parodic* de excepție și prin care, asemeni pamfletarului Cantemir, creația aceasta se susține singură, fără să căutăm neapărat obiectul criticii — beția sau tarele societății fanariote. Factura populară a legendei explică, și ea, priza deosebită în sufletul colectiv. Nu este întâmplătoare, dealtfel, circulația intensă în epocă a „satirelor hazlii” bizantine (Ariadna Camariano) : amintitul *Philogelos*, *Glumele lui Ierocleus* filosoful, vestita *Laudă a cheliei* a lui Synesius, *Povestea peștilor* (Opsarologos) ș.a. Voința de epicizare se manifestă și aici, „povestea” antonpannescă lărgind mult, la modul descripției, tablourile din versiunile populare. Ceapa, de exemplu, „îndată să îmbracă cu doasprezăci haine morhore și cu fieri înveninate și cu barba tîrîndu-să pe pămînt, și veni înaintea împăratului și în genunchi gios și zîsă : împărate !”⁶⁴ ;

Cum simți aceasta Ceapa totodată,
citim în Pann —

Cum e din natură foarte veninată,
Se-mbracă îndată, iute, cu mînie,
Douăspre' ce haine puse de dimie,
Și cămăși atîtea albe, suptirele,
Îmbrăcînd binișul roșu peste ele,
Pieptănă și barba-și albă și bătrînă,
Scuturînd-o bine de pămînt, țărînă,
Pleacă necăjită-n toat-a ei putere,
Veninînd văzduhul de cătran și fiere,
Pe pămînt tîrîndu-și barba sa cea lată,
Sus în deal ajunse la crăiasa-ndată.⁶⁵

⁶⁴ Anton Pann, *Felurite*, ed. cit., p. 196.

⁶⁵ Alături de Mozes Gaster care, în *Chrestomație română*, Leipzig-Bucuresci, 1891, vol. II, p. 97-98, reproduce una dintre versiuni datînd din 1773, dar copiată pe la 1810, un text de bază, împreună cu variante, transcrie Ioana Andreescu în *Istoria poamelor*.

Alegorismul, jenant la Cantemir, aici se elasticizează, întrucât „gîndirea lui Anton Pann este una plastică nu

Redacțiunile românești, Cercetări literare, vol. II, 1938. Cercetătoarea inventariază manuscrisele românești, precizînd că „centrul de difuzare” rămîne Țara Românească și nu Ardealul ori Moldova, unde copiile sînt mai tîrzii, datînd din secolul al XIX-lea. Contribuția capitală în fixarea prototipului grecesc, după care s-au operat traduceri românești (una din ele servind ca punct de plecare și ca bază lui Pann), o aduce Ariadna Camariano, în *Poricologos și Opsarologos grecesc, Cercetări literare*, III, 1939. Se stabilește aici varianta neogrecescă, aparținînd celei de-a patra versiuni a *Poricologosului* bizantin, prima fiind tradusă în germană, a doua, în sîrbo-slovenă, iar a treia, în limba turcă cu caractere grecești. Acest studiu — un model de erudiție în materie — se opune în datele sale fundamentale concluziei, cam grăbite, a lui Demostene Russo din *Studii istorice greco-române*, București, 1939, tom. II (cap. *Elenismul în România*), după care Anton Pann ar fi tradus *Povestea poamelor* direct din originalul grecesc, excluzînd deci folosirea în mod creator a intermediarului autohton. Inclusă în *Povestea vorbii*, satira aceasta prezintă cazul rar al unei filiații stabilite cu precizie. Cu manuscrisul găsit printre hîrțile autorului la Mănăstirea Dintr-un Lemn, publicat de N. Mateescu sub titlul *Judecata strugurelui*, în *Ion Creangă*, I, 1912, p. 289-290, posedăm „dovada materială a prelucrării” (Paul Cornea). Legată de acele texte antice „glumețe”, ce apar, semnificativ, la noi, după etapa brîncovenească ce consacră „breviarul cărturarului”, *Povestea poamelor* cunoaște multe variante populare. O privire comparativă a versiunilor infirmă, dealtfel, definitiv părerea savantului grecolog. „Contra funcționarismului și titlomaniei bizantine (expuse pe larg de Pseudo-Codin, în curioasa sa carte *De officialibus palatii constantinopolitani*) și contra intrigilor palatiste se îndreaptă parodia cunoscută în literatura bizantină supt numele de *Poricologos* și nu contra beției cum a crezut Pann, care a tradus (sic !) poezia...” (p. 511), deși „boierii și protocolul curților Principatelor fiind imitate după cel bizantin, parodia greacă prelucrîndu-se în românește ar fi putut găsi o aplicare potrivită...” (*Ibidem*) Ariadna Camariano, în *studiul cit.*, p. 73, observă că „Anton Pann răstoarnă totul. Nu respectă ordinea plantelor, nici a demnităților, le împarte în trei trepte. Strugurele nu acuză piperul, chimenul, cimbrul și mărarul ca în textul grecesc și cel românesc în proză, ci Ceapa, Prazul, Usturoiul. Această modificare a lui Pann este foarte logică, fiindcă dacă acuzați sînt piperul, chimenul ș.a., atunci nu se explică pledoaria Cepei, care jură pe toate rudele sale că Strugurele a mințit.” Totuși, s-a mai ridicat un semn de întrebare în legătură cu paternitatea basmului. Astfel, în pofida fixării „centrului de difu-

abstractă⁶⁶, lucru evident și în plăcerea cu care desfășoară „proverburile”. Am amintit, în acest context, parimia existentă în textul *Învățăturilor* („Cuvîntul e ca vîntul, odată ieșit nu-l poți ajunge măcar de te-ai căi ziua și noaptea”) și care la Pann devine, semnificativ: „Cuvîntul e ca vîntul: nu-l poți ajunge nici cu armăsarul, nici cu ogarul”. De-abia acum, cu burlescul de extracție bizantină al *Poveștii poamelor*, putem vorbi într-adevăr de așa-numitul *ricoșeu* al lui Anton Pann. *Înțeleptul Archir cu nepotul său Anadam* și „mișmaialele” despre Nastratin Hogeia marchează un adevărat punct de vîrf. Imaginația plastică a autorului nu s-a eliberat însă total de rigiditatea formelor medievale. Astfel, în *Fabule și istorioare*, ce vehiculează „pilde” universale, expresia suplă, asociativă se opune, mai ales în versurile de început, formelor gerundivale (*mergînd, străbătînd rîmează cu oarecînd ș. a.*). În continuare însă, pasta groasă a povestirii reduce mult din această reminiscență de *hieratic*. Textele sînt prozaice prin excelență, Pann nefiind un liric. Construcțiile verbale, semnificînd evenimentul, contribuie în egală măsură și la generalizarea concluziilor morale. Pe „genericul” gerunziilor sau al infinitivelor — sugerînd continuitatea, permanența — timpurile prezentului și perfectului dau măsura epică, deși, sub raportul perspectivei ce detașează personajele conturîndu-le istoric și psihologic, *p o e z i r e* a este deficitară:

Sîngele să-ți stoarcă, trupu-ți tescuind,
Și să-l bea voinicii veseli chiuind:
Cu strigări și jocuri a se bucura,
Cu oalele bîndu-l, bunuri a-și ura,
Grijile să-și uite în acel minut.

(*Povestea poamelor*)

Oamenii au rolul, în marea lor majoritate, de a ilustra un precept, un fel de a vorbi — aici trebuie subliniate

zare”, Ion Mușlea pendulează între Ion Barac și Anton Pann — *Paternitatea „Poveștii poamelor”*, în *Studii literare*, Cluj, 1948, vol. IV, p. 211-218.

⁶⁶ Ion Manole, *Anton Pann*, E.S.P.L.A., București, 1954, p. 214.

virtuțile de „comile pur“⁶⁷ ale lui Anton Pann —, sau o situație. Amestecul de hieratic și dinamic, cu prevalarea celui de-al doilea termen, este vizibil și într-un semnificativ proces de nedeterminare a speciilor. Autorul utilizează compusul „fabul-istorioare“; prin *Povestea vorbii* înțelege „proverburile adică zicale (sic!) sau povestea vorbii“, conținutul culegerii mărturisind un geniu verbal fără precedent la noi.

Cît privește *Archir și Anadam*, cele 37 „povețe“ — îmbogățite, amplificate prin tehnica variațiunilor pe aceeași temă — se subsumează narațiunii destul de ample, ce începe la curtea lui „Sinagrip, împărat din părțile Răsăritului“. Ca și în cazul variantelor folclorice românești, *fondul narativ întrece partea sapiențială*. Prelucrarea lui Anton Pann constituie o replică la parenetica bizantino-slavă de esență religioasă. Filozofia practică a boierului Archirie este împinsă la *conformismul* analizat deja în motivațiile social-istorice. „Pe mai-marele tău și pe care îl vei sluji nu-l defăima către alții, măcar de ți s-ar părea cît de aspru sau rău...“ Și la Pann „temeiul înțelepciunii este frica lui Dumnezeu“, dar, cu excepția câtorva „povețe“, ne aflăm departe de hieratismul *Învățăturilor* lui Neagoe. Archirile judecă precum un tîngovăț, chiar dacă supus toanelor despotului oriental, lui Sinagrip sau „Faraonului împărat“. Autocratismul oriental se întîlnește cu bunul-simț popular în aliajul — comentat la capitolul despre *Istoria ieroglică* — specific bizantinismului ce intermediază pătrunderea, la noi, a lui Agapet, Isocrate sau a cărților populare de tip *Varlaam și Ioasaf*, *Archirie și Anadan* ș.a. Cruzimea alternează cu blîndețea, cu înțelepciunea aceluși Sophos din ținuturile de influență helenică, într-un text de mare concentrație⁶⁸, ce elimină, de

⁶⁷ Marin Sorescu, *Masca lui Anton Pann*, în *Teoria sferelor de influență*, Editura Eminescu, București, 1969, p. 145. (Oamenii lui Pann „sînt dispuși să caute adevărul și să-l descopere prin silogistică. Discuțiile interminabile se fac cu răbdare socratică, ca în niște dialoguri, totul se gradează, se joacă, sîntem parcă pe o scenă.“)

⁶⁸ Într-o lucrare recentă *Povestea lui Archirie filosoful...* Editura Minerva, București, 1976, C. Ciuchindel demonstrează că textul lui Pann urmează un manuscris din așa-numita serie (familie) B.

pildă, începutul ceremonios, răsăritean și el, al epistolelor, preluat însă de variantele populare („Eu, Faraon împărat, din cetatea Eghipet, scriu la tine, Sanagripe-împărate, sănătate...ș.a.“). Versiunea Pann necesită încă un studiu pe baze comparatiste, studiu extins la ansamblul acestei opere în care se întretaie drumurile Orientului cu cele venite din Occident.⁶⁹ Oricum, vom observa deocamdată că similitudinile dintre prelucrarea lui Pann și variantele asiriene, sud-slave sau arameice demonstrează, dincolo de filiațiile ce se cer încă stabilite,⁷⁰ capacitatea

⁶⁹ Iată câteva corespondențe pe care le găsește N. Cartoian, în *Istoria literaturii române vechi*, Editura Fundațiilor, București, 1940, I, p. 74, cu maxime din *Fiore di virtù*: „Găina pentru un ou face gălăgie de o aude vulpea“ (Sf. Isidor) — „Găina când va oua / Aude o mahala“ (A. Pann); „Albina ține în gură mierea și în coadă acul“ (Veros) — „Albina în gură cu miere / Și-n coadă acul cu fier“ (A. Pann); „Leul nu se luptă cu furnicile, nici vulturul nu prinde muște“ (Sf. Augustin) — „Vulturul stă-n loc și veghează / Dar el muște nu vinează“ (A. Pann).

⁷⁰ Dintre contribuțiile remarcabile referitoare la studiul comparativ al versiunilor romanului, trebuie amintită culegerea de texte a lui F. C. Coynbeare, *The Story of Ahikar from the Syrian, Arabic, Armenian, Ethiopic, Greek and Slavonic versions*, Cambridge, 1898, apoi Fr. Nau, *Histoire et sagesse d'Ahikar l'Assirien*, Paris, 1909 (în care se stabilește filiera complicată a versiunilor asiriană, arabă, armeană, slavă, română) și, în sfârșit, cartea lui A. D. Grigoriev, *Повесть о Акире премьбром*, Moscova, 1913, închinată, în cea mai mare parte, diferențelor paremiologice între versiunile asiriană, arabă, armeană și slavă. La noi, urmînd considerațiilor lui Gaster, N. Drăganu susține că „Anton Pann și alții ca și el nu făceau decît să dea sub numele lor cărți populare mai vechi“ (*Pagini de literatură română veche*, în *Dacoromania*, III, 1922-23, p. 244). Același enunț îl vom întîlni la N. Cartoian, în *Cărțile populare în literatura românească*, Editura Casa Școalelor, București, 1929, vol. I, p. 259-262, unde savantul consolidează afirmația lui Mozes Gaster, că *Archirie* și *Anadan* a fost tradusă în românește din slavonă. I. C. Chițimia, în *L'histoire du Sage Ahikar dans les littératures slaves et la littérature roumaine et ses rapports avec le Folklore*, *Romanoslavica*, IX, 1963, lansează ideea regenerărilor succesive, prin comparația versiunii asiriene (după textul lui Fr. Nau) cu cele slavone și românești. Tot aici, se referă la ediția lui Pann, trăgînd în mod îndreptățit concluzia că „sub noua sa formă, *Archirie* și *Anadan* a devenit, aproape imperceptibil, o colecție de proverbe românești din se-

geniului românesc de a asimila și, mai ales, de a re-crea. Existența, și aici, a eposului șablonizat prin folosință seculară indică — pe o anumită dimensiune — apropieri de spirit între spațiul carpatic și cel sud-estic, ceea ce l-a determinat pe D. Popovici să considere în mod eronat opera antonpannescă, ce încorporează de fapt elemente ale specificului național românesc, s-o considere deci ca fiind alcătuită doar din „reflexe ale literaturilor balcanice”,⁷¹ iar pe Ovid Densusianu să vorbească, unilateralizând și el, numai de „ecouri din literatura populară bulgărească, turcească, grecească, din acel folclor balcanic, care-i era cunoscut (lui Pann — n. n.) și care i se părea că poate fi oferit celor de la noi ca o cetire de petreceri”.⁷²

Ipostaza creatorului este, în schimb, fericit exprimată în *O șezătoare la țară* (1851-1852) sau *Nezdrăvăniile lui Nastratin Hoge* (1853), ultima oulegere fiind traducerea liberă a „mișmaialelor” tipărite în turcește abia la 1837.⁷³

colul al XIX-lea, ceea ce nimeni, nici chiar specialiștii n-au remarcat pînă acum” (p. 424). De asemenea, observă „remanierea radicală a textului” din ediția a doua (1854), față de prima (1850), prin „adjoncțiunea, la fiecare «enseignement» dată lui Anadan a aproape toate proverbele folclorului românesc, care puteau să reconfirme, să consolideze”. Rezumativ, ideile acestea sînt expuse de către cercetător și în *Cărțile populare în literatura românească*, Editura pentru literatură, București, 1963, vol. I, XXVI-XXVII sau în *Comparativismul și perspectivele lui în studiul cărților populare*, în *Studii de literatură comparată*, Editura Academiei, R.S.R., București, 1968. Ele au fost reluate, fără completări substanțiale, de către Paul Cornea în *Anton Pann*, ed. cit. Acesta consideră textul lui Anton Pann drept o „prelucrare mai liberă, ce respectă totuși datele fundamentale ale textului de bază” (p. 79-80), oferind cîteva paralelisme cu versiunea, reprodusă și de noi (cf. Anton Pann, *Felurite*, ed. cit.), din *Chrestomația* lui Mozes Gaster.

⁷¹ Dimitrie Popovici, *op. cit.*, p. 75.

⁷² Ovid Densusianu, *Anton Pann*, în *Literatura română modernă*, Editura Viața românească, Iași, 1921, II, p. 91.

⁷³ Descoperind „caracterul cosmopolit” al snoavelor, adică „relațiunea de filiațiune între Nastratin Hoge, Tilu-Buhogлиндă și *Povestea vorbii*, în care găsim una și aceeași poveste, cîteodată prea puțin schimbată”, Mozes Gaster sublinia cel dintîi apartenența firească la folclorul turcesc (*Literatura populară română*, București, 1883, p. 166 și urm.). În *Introducerea la Povestea vorbii*, ed. cit., urmează linia aceleiași interpretări precizînd: „Nastratin Hoge este luat de-a dreptul dintr-o carte populară turcească”

Este oare Nastratin construit pe o singură dominantă? Îl caracterizează doar hazul și șotia mărunță sau aplecarea spre cuvîntul trăit cu fervoarea sudicului? Nastratinismul lui Pann, din *Pînă la anul, or măgarul, or samarul* sau *Nu*

(p. 71-72), apărută, cum se știe, într-o primă ediție, la 1837 (*Glu-mele lui Hoge Nasreddin Efendi*, Constantinopol, 1837). Mai tîrziu, Lazăr Șăineanu notează și el: „anecdotele populare ale lui Anton Pann, intitulate *Nădrăvăniile lui Nastratin Hoge* (I, ed. 1853), sînt traduse din turcește” (*Istoria filologiei române*, București, 1892, p. 132), trimițînd, spre exemplificare, la traduceri efectuate după originalul turcesc, de către I. A. Decourdemanche (*Les plaisanteries de Nasr-Eddin Hodja*, Paris, Ernest Leroux, 1876). Ideea unei transpuneri fidele este reafirmată de Nicolae Iorga pe la 1904, într-un medalion închinat celui pe care-l numea ulterior „un Anacreon în papuci”. „El traduse în proză (sic!) isprăvile lui Nastratin Hoge, după originalul turcesc” (*Oameni cari au fost*, Editura pentru literatură, București, 1967, vol. I, col. „B.P.T.”, p. 64). Aceasta, după ce Lazăr Șăineanu — revizuindu-și întrucîtvă judecata inițială — constatare că istorioarele despre înțeleptul de la curtea lui Timur-Lenk „circulau înaintea lui Pann, introduse fiind pe cale orală, și așa se explică romanizarea unora dintr-însele ca snoave indigene, așa cum ele figurează bunăoară în colecțiunea lui Ispirescu” (*Nastratin Hoge*, în *Noua revistă română*, 1900, vol. I, p. 505). Dealtfel, C. Fierăscu, îngrijind o ediție Ispirescu (*Snoave*, Tipografiile Unite, 1935), indică la note filiații între snoave și „nastratinisme” extrase din culegerea lui Decourdemanche (*Păpara*, p. 13, *Știți voi ce spune în cartea asta?*, p. 13, *Socoteala cu bobii*, p. 10, *Scoaterea lunii din puț*, p. 98, ultima în-tîlnită și într-un episod din *O șezătoare la țară*). Observația lui Șăineanu se confirmă și prin alte exemple, regăsimile de astă dată în *Fabule și istorioare* (1841). Astfel, *Ce naște moare*, *Plugarul și cărămidarul*, ori *Scumpul* corespund istorioarelor *Cazanul care naște*, respectiv *Ceea ce păgubește unuia folosește altuia*, din versiunea franceză, în vreme ce ultima alcătuiește, chiar compozițional vorbind, un laitmotiv în cartea lui Leonid Soloviev, *Minunata istorie a lui Nastratin Hoge*, Editura Cartea Rusă, București, 1945 (cf. episodul salvării bogatului pe cale de-a se îneca). Ca și în cazul lui *Archir* și *Anadan*, cercetarea modernă s-a deplasat sensibil spre estimarea rolului de creator al lui Anton Pann, menit să înlăture epitetul caracterizant, oarecum peiorativ, de simplu traducător al ediției turcești. Cît privește *Nezdrăvăniile lui Nastratin Hoge*, unghiul de vedere este totuși oscilant, lipsind o analiză fermă a procesului de autohtonizare (lucru pe care sperăm să-l realizăm într-o cercetare viitoare, închinată *Permanențelor literare sud-est europene*) a acestui „tip legendar al spiritului oriental”, cum îl numea Șăineanu. Astfel, Ion Manole, după ce relevă cîteva similitudini conținutistice cu Decourdemanche, conchide că Pann

căuta înțelepciune, dacă n-ai unde o pune ș.a., constă, în ultimă analiză, dintr-o simulare de prostie, dintr-o naivitate contrafăcută, în dosul căreia se ascunde bunul simț, dar și omul mărunț, neocolit de mizeriile vieții (*Cască ochii la tocmeală, iar nu după ce te-nșală*). Nici în creația turcă, la o privire mai atentă, Nasreddin Efendi nu apărea altfel. „Tipul legendar al spiritului oriental” este mai puțin un „tip de naivitate și prostie”, cum îl eticheta destul de simplist Lazăr Șăineanu.⁷⁴ Tristetea se lasă doar bănuită, iar morala este nu de puține ori amară, ea vizînd file nestatornicia ființei gînditoare, ierarhia socială, fie laturi ale caracterului. Hogeia nu este un simplu bufon. Ideea fatalismului, înrădăcinată în sensibilitatea orientalului este tincturată de glumă, precum *Într-această lume orce d-unde vine se întoarce*. De multe ori Hogeia este cel înșelat, dar, avînd humorul situației, extrage „pilda” spre a fi de învățătură, ca filozoful rătăcitor din vechea Grecie. Înșelătoria gratuită, ce provoacă reacția, la fel de gratuită, a verbului, a cuvîntului cu valoare în sine și policromie meridională, ascunde lacrima pură. *Multe minciuni negîndite sînt cam cu folos brodite* ne relevă pe Nastratin *homo duplex*, pendulînd „între poznă și

„a urmat îndeaproape modelul, încît uneori avea impresia că a avut într-adevăr un text în față” (Anton Pann, ed. cit., p. 260), deși finalmente el „s-a afirmat mai mult decît un traducător, îndeplinind rolul factorului care transferă de la un popor la altul bunuri literare” (Idem. p. 266). O poziție dubitativă întîlnim și în contribuția, mai nouă, a lui Paul Cornea. Cercetătorul, reluîndu-l pe Șăineanu, admite că „*Nezdrăvăniile lui Nastratin Hogeia* nu reprezintă o traducere directă după o carte populară turcească”, deși trece opera la capitolul *Traduceri* (Anton Pann, ed. cit., p. 104). Teza traducerii, privită însă ca *adaptare*, este susținută incidental și de către Vladimir Drimba, în studiul amintit în alt context, *Surse românești pentru dialectologia turcă — Scrierile turcești ale lui Anton Pann, Fonetică și dialectologie*, vol. IV, 1962, p. 172. Situîndu-ne, în ce ne privește, pe platforma, atît de mobilă, a migrației motive-lor și unităților narative, devine limpede faptul că excludem și noi ideea transpunerii *ad litteram*.

⁷⁴ Lazăr Șăineanu, *Nastratin Hogeia*, în *Noua revistă română*, nr. cit. Mai nuanțat în apreciere s-a dovedit I. L. Caragiale, care-l considera „un tip de naivitate și șiretenie, de spirit și de nerozie, de logică și de absurditate, de păcălici și de păcălit...” (Din *isprăvile lui Nastratin Hogeia*, *Epoca*, 1897, nr. 497.)

parabolă“, „între soitariul care își moaie mînele în bucate și ascetul sticlît de foamea sacră a luminii lăuntrice, aproape nu există distanță“⁷⁵. Spiritul buf alternează cu constanța tragică redescoperită de către Ion Barbu, imaginea finală fiind aceea a unui Ianus localizat în „ultima Grece“, mai mult amintire de Grece, mînjită de Semiluna „roșie, pestriță“ și totuși „justițiară“. Nu era nevoie ca autorul *Isarlîkului* să-l înobileze; Pann l-a predestinat deja unei posterități ce va ști să înlătore așa-zisul „spirit tranzacțional“ al balcanicului, minus drama sa istorică. Trecut prin școala dură a privațiunilor oferite cu dărnicie de istorie, Nastratin nu-și ascunde amărăciunea. Am văzut cum, într-uniul din subsolurile *Istoriei* otomane Dimitrie Cantemir, relatînd o întîmplare conservată de memoria colectivă, prefigurează — înaintea lui Anton Pann — dimensiunea barbiană a înțeleptului din vremea lui Timur-Lenk. Încet-încet zîmbetul acestui Păcală turc încremenește în mască, în ciuda glumelor puse pe seama lui cu mult înainte de cîntărețul de la biserica Olari. Identificîndu-se cu Hogeia Nastratin, acest „Anacreon în papuci“ (N. Iorga) plînge „cu lacrimi adevărate“ (Paul Cornea). Anonimul, strivît „sub vremi“ găsea o modalitate de eliberare, restituind, în forme naționale, deci recreate, asimilate aluviunii orientale. Caracterul cosmopolit al snoavelor este vizibil pretutindeni, indiferent că vorbim despre *Cînd se gătește în laturi numai cu miros te saturi*, pornită de la prototipul indic despre Guru Paramartha, fie de splendida *Istorie a poamelor*, creație bizantină naturalizată și oferind un inimitabil exemplu de „poezie pură“, paralel cu implicațiile social-morale. Cu Nastratin, „spiritul oriental, înaintînd spre Occident, pierdea la gurile Dunării cununa cu cele mai frumoase nestemate“⁷⁶, filiațiile și izvoarele indicînd — fără putință de tăgadă

⁷⁵ Cezar Baltag, *Între poznă și parabolă*, în *România literară*, 1972, nr. 25.

⁷⁶ Marin Sorescu, *op. cit.*, p. 142.

— conviețuirea seculară dintre unitățile etnice peninsulare⁷⁷.

★

Esop și Anton Pann, iată o apropiere tentantă și deloc hazardată în cadrul cercetării noastre! Sosind, unul din legendă, iar celălalt îndreptându-se spre ea, ambii au devenit veritabili eroi de roman popular — unul scris, altul doar ipotetic — întâlnindu-se pe aceleași lungimi de undă ale „sophiei”, caracteristică unor colectivități între care istoria a stabilit un complicat sistem comunicant. Că Esop a fost samian, frigian ori messembrian, aceasta nu are prea mare importanță. Prin Planudes, Bizanțul a certificat din nou existența omului devenit, încă înaintea mărturiei bunului Herodot, un simbol de nedcontestat al speciei. „...Nici tîlcuirea, nici cuvîntarea, nici din istoria cea mai dinainte de el învățînd, ci cu f a b u l e, adică cu pilde și povățuiri vinează mințile care-l ascultă...”⁷⁸ Esop este probabil unul dintre cei mai vechi „picaro” din ținuturile mîngîiate de briza Mediteranei. Și posterității i-a plăcut să-l păstreze așa, rătăcind cu o „mintе slobodă” pe drumurile Orientului, deși „legea oamenilor i-au dat trupul robiei”. Nu e oare firească această răscumpărare prin „pildă” și epithimie a sclavului care dovedea astfel exemplarul său atașament față de semenii? Alexandru Machedon pornise într-un periplu fantastic împins de resortul unei dorințe arzătoare de a cunoaște ființe și tărîmuri minunate. Esop și, mai tîrziu, Anton Pann convertesc totul în aventură interioară, dovedind — oare a cîta oară? —

⁷⁷ Exegeza critică despre opera lui Pann nu va putea face abstracție, pe viitor, de cunoașterea adîncită a nivelelor la care s-a realizat această conviețuire istoric-culturală. Cît privește opera antonpannescă, „un studiu sistematic asupra ansamblului” acesteia „implică — scrie Paul Cornea — ani de trudă și o răbdare de benedictin” (*Anton Pann*, ed. cit., p. 78). În paginile de față nu ne-am propus o cercetare exhaustivă ci, din perspectiva problemei noastre, depistarea unor direcții și legături ce oferă, credem, posibile puncte de plecare în vederea unui „studiu sistematic asupra ansamblului”.

⁷⁸ *Alexandria. Esopia*, Ediție îngrijită și revăzută de Mihail Sadoveanu, E.S.P.L.A., București, 1960, p. 105, col. „B.P.T.”.

că *umanismul*, în virtutea „universalilor“, a legilor morale, este o permanență în toate epocile istorice. Impresionează astăzi laconismul „pildelor“ extrase din experiența în primul rând socială a colectivităților care au cunoscut din plin ultragiul sclaviei. „Din această pricină — citim în prima fabulă din corpusul esopic — Răul vine mereu între oameni, căci stă mai aproape, iar Binele, care coboară din cer (sic!), apare mai rar“ (*Binele și Răul*).⁷⁹ Desigur, o umbră de fatalism ghicim aici, fără să diminueze însă valoarea general-umană a concluziei, a moralei. Haina alegorică nu ajunge la culorile țipătoare din epoca medievală, e o convenție, iar dacă există conștiința acesteia, ea nu va fi clamată, ca în cazul multora dintre medievali, ci își păstrează caracterul subtextual, importantă fiind în vâțătura. Invariantele formale din creația esopică trebuie căutate tocmai aici: „Fabula arată că...“, „Fabula se potrivește...“, „Fabula ne învață...“ etc. Obiectul acesteia îl constituie „cele firești“. De asimilarea lor organică — cu și fără „învățătură“ — depinde în mod direct funcționarea normală a mecanismului, atât de omenesc, al conviețuirii sociale. Aflată la capătul unui lung proces evolutiv, cunoscând decantări succesive până la limpezimea cristalină a esenței, fabula lui Esop este poate prima „poveste a vorbii“, cu intenționalități concretizate și mai mult în iambul romanului Fedru. Filozoful prin excelență popular se deosebește de cinicul Diogene tocmai prin echilibrul nativ și bunul-simț, imanente spiritualității din toate vremurile și regășibile astfel, peste timp, în literatura de colportaj a lui Anton Pann. La egală distanță de meditația, să zicem, existențială, ca și față de „povestea“ pură a cuvîntului antonpannesc, Esop rămîne EL, Fabulistul ca termen de referință, punct de plecare și de sosire în aceeași măsură prin funcția generalizatoare a moralei ce, datorită naturii sale, nu va depăși niciodată frontierele experienței sociale. Ca și

⁷⁹ Esop, *Fabule*, Editura Univers, București, 1972, p. 21. „Leagănul apologului — scria pe la 1860 V. A. Urechiă — e Orientul, prima țarină ce calcă omul și primul cer sub care coroane luciră pe frunte de despot“ (*Despre fabule în genere și în special despre Cichindeal*, București, 1866, p. 23).

aceea a lui Anton Pann, schițat cu febrilitate romantică de către Delavrancea, imaginea omului Esop nu ni s-a păstrat, cu toată bunăvoința bizantinilor și în pofida caricaturii oferită de către versiunile romanului popular. Pentru că *Viața lui Esop* reface nu atât biografia, chiar sumară, a individului cu existență probabilă, cât destinul fabulei însăși, urmărită pe parcursul constituirii sale ca specie, ca mod de a transmite rezultatele unei experiențe omenești, odată cu încercările la care este supus sclavul lui Xantos. Complementare, „viața și pildele” acestui *graeculus* alcătuiesc o nobilă sfidare în fața morții și a uitării.

E așadar fabula expresia unui protest, o formă de eliberare spirituală a celor umili, sau trebuie s-o considerăm mai degrabă produsul izvorât din necesitatea, am zice ontologică, de a immortaliza prin artă experiențe colective? Conformismul multora dintre fabulele esopice — îndemnul adresat sclavului de a se supune stăpînului, acceptarea fără murmur a voinței Fortunei ș.a. — pledea — pentru cea de-a doua accepțiune, dar, în general, raporturile cu zeii sînt persiflate (*Omul și idolul*), tarele morale ale oamenilor apar în toată goliciunea lor, alături de franchețea poziției antisclavagiste (*Porumbița și cioara*). Dealtfel, la origine „apologos” însemna discurs ascuns după draperia alegoriei animaliere sau vegetale, ceea ce ar putea duce — Hasdeu a și făcut-o — la asocierea fabulei (termen derivat din radicalul sanscrit *phâ* = a striga, a zice) cu specia complexă a basmului. Că fabula nu poate fi considerată drept o formă concentrată („micșorată”, spune Hasdeu) a basmului e dovedit — credem noi — de faptul că acesta din urmă este o tentativă de resanalizare, mai precis, de reinstaurare a mitului, proces datorat devalorizării celui din urmă și care s-a izbit de nevoia dintotdeauna a omului de certitudini ce trebuiau astfel inventate din nou. Dacă omul mitic gîndește lumea în termeni cosmici, basmul, oricît de paradoxal ar părea, reflectă un alt timp, adică o lume în termeni istorici, cu toate că farmecul său rezidă tocmai în nostalgia mitului, a totalității, de unde aplecarea spre fabulos, concepția în bună măsură animistă, dar și detașarea individului, deo-

camdată tot prototipic, de aceasta prin dimensiunea etică (Binele învinge Răul), implicată în finalul oricărui basm. Probabil că aici, în cunoașterea destinului uman înțeles ca istorie, sau, mai exact spus, în încercările repetate de a-și circumscrie în universul terestru poziția de făptură perisabilă dar gânditoare, putem afla un punct de incidență între *basm* și *fabulă*. Mai voalat în basm, socialul este pregnant în genul cultivat de către prezumtivul Esop. Acțiunile voinicului care pleacă în căutarea frumoasei sînt prezidate de niște norme etice eterne, fără să se precizeze în schimb relațiile, și mai ales natura acestora, dintre feții-frumosi și lumea medievală a împăratului autohton. Aducîndu-l pe om din peregrinările sale pe drumurile presărate cu primejdii, fabulistul îl integrează „polis“-ului și-i indică „acul de busolă al cărui nord e înțelepciunea practică”⁸⁰, învățîndu-l adică știința extrem de grea a conviețuirii. În acest sens, didacticismul este de fapt atributul său fundamental. Mai mult, am îndrăzni să afirmăm — poate lucrul a fost dovedit deja — că latura didactic-moralizatoare prevalează asupra „fabulei” propriu-zise, deci asupra întîmplării sau „pildei”, aceasta rămînînd în cursul timpului o simplă schemă dar, e drept, cu valoare de model, de paradigmă. Istorioara cu vulpea care găsește o mască de teatru este unul dintre numeroasele exemple semnificative. Reflecția sa în fața măștii e identică în diferitele perioade de reluare a schemei narrative. „O, ce cap, dar n-are creier”, va afirma cu dispreț Esop; „Ce frumusețe, dar creier n-are ioc!”, sună exclamația în iambul lui Fedru (*Vulpea și masca de teatru*)⁸¹, pentru ca, în textul revăzut de Sădoveanu (*Vulpea și figura de ipsos*) să întîlnim același comentariu, din care nu lipsește un dram de specifică „milă”: „O, ce cap frumos! Păcat numai că n-are creieri.” Se metamorfozează în schimb „morală” sau „învățătura”, indicîndu-ni-se astfel modificările sensibile din mentalitatea colectivității delimitată istoric. Laconismul lui Esop („Fabula e pentru oamenii chipeși la trup, dar

⁸⁰ Traian Diaconescu, *Prefață la Esop. Fabule*, ed. cit., p. 14.

⁸¹ Fedru, *Fabule*, E.P.L.U., București, 1966, p. 53.

nesocotiți la minte“) se deosebește net de tonul lui Fedru, cu mult mai incisiv, vizînd realități sociale contemporane :

Aceasta fi țintește pe cei ce citeodată
I-ncarcă de onoruri o soartă-mbelșugată
Și le refuză totuși un dram de judecată.

Morala „cheamă“ pentru ilustrare, pentru justificare, cunoscutul text esopic, deci „povestea“ ce dobîndește astfel un caracter paradigmatic :

O vulpe dă de-o mască de teatru într-un loc.
Ce frumusețe ! zice. Dar creier n-are ioc !

Nu ne aflăm prea departe de accepțiunea pe care o dădea Lessing fabulei (reprodusă de Cristu Negoescu și, recent, de către Traian Diaconescu) : „Dacă reducem un principiu etic general la un caz special și dăm aceluia caz realitate și compunem din el o poveste prin care se recunoaște principiul general, atunci acea compoziție se numește fabulă“. Credem că avem de-a face mai curînd cu un principiu etic *particularizat*, în funcție de epocă, dacă urcăm pe firul tradiției esopice, iar „reducerea“ sa la un „caz special“ este totuși aparentă, întrucît, pe de o parte „cazul“, adică povestirea, își menține funcția ilustrativă și valoarea de model, morala — pe de altă parte — *putînd fi detașată cu ușurință și transformată, așa cum procedează Anton Pann, în parimie, în proverb*. Mai mult, la acesta din urmă „proverburile“ se organizează după tehnica aglomerărilor succesive într-o adevărată *summa* ce amintește de „seriile“ narativei orientale :

Cu șchiopu-ntr-un loc șezi,
Te-nveți să șchiopătezi,
Și
Cineva cînd locuiește
Cu măgarul cel trîndav,
Or păr din el să lipește,
Or că vreun alt nărav.
Și
Cu păcurarul cînd trăiești
Trebuie să te mînjești
Și

Năravu-nrădăcinat
Nu poate fi vindecat etc.

(Despre năravuri rele)

Momentele de *respiro*, prin folosirea aceluși și narativ, fac legătura între epica parimiilor, foarte concentrată și rostită în „agora” modernă a târgurilor pe care psaltul, ca „om de lume” după mărturia lui Ghica, le cunoștea prea bine. Ceva mai târziu, autorul *Scrisorilor către Vasile Alecsandri* va motiva psihologic arabescul de imagini și istorioare ce se constituie, la Pann, în formă definitivă și generală, de concluzii morale. Memoria este prodigioasă atât la unul cât și la celălalt. *Povestea vorbii* este un depozit uriaș de *cuvinte* „de la lume adunate” de către un auditiv — tipul, se pare, al balcanicului prin excelență.⁸²

Cu fabula lucrurile se schimbă întrucîtva, dar pe linia aceleiași voințe de epicizare. Dincolo de modificările ce survin în tîloul acesteia, s-a simțit nevoia de a salva specula de o anumită scleroză, explicabilă probabil și prin prestigiul copleșitor al lui Esop. Narațiunile se amplifică fără să se renunțe la schema consolidată de vechea creație gnostică. *Bătrînul și moartea* de pildă, care „arată că tot omul e iubitor de viață, chiar dacă e nenorocit” (Esop) cunoaște, în versiunile românești, fibra mai flexibilă, de povestire autentică, deosebită de preciziunea (nuditatea) — într-un fel dezamăgitoare pentru lectorul de azi — a expresiei esopice: „Odinioară un bătrîn tăiașe niște lemne și cărîndu-le în spate străbătu o cale lungă. Din pricina drumului istovitor trînti jos povara și chemă moartea.” În versiunea Sadoveanu textul devine: „Un bătrîn oarecînd tăind lemne în pădure și punîndu-și pe umeri o sarcină bună, merse astfel împovărat de cale lungă (tonalitate specifică basmului — n.n.), pînă ce s-a ostenit și, nemaiputîndu-le duce, le lăsă jos chemînd moartea...” Anton Pann reia apologul apăsînd pe caracterul de snoavă al acestuia și dezvoltîndu-l — prin inimitabilul său geniu

⁸² Trajan Stoianovich, *A Study in Balkan civilization*, New-York, A. Knopf, 1967, p. 53-54, și 58. Cf. și comentariul lui Al. Dușu, în *Sinteză și originalitate în cultura română*, ed. cit., p. 63.

asociativ — într-o „istorioară“ de sine stătătoare. *Bătrînul și moartea* se transformă într-o arborescentă „poveste a vorbii“ oferind un plus de viață și de mișcare străvechiului text elin redus la „filousia“, la ultime esențe.

Un sărac bătrîn cu totul, cocoșat, încovoiat,
Abia umbla pe picioare, de moarte fiind uitat,
Plecă odată în pădure să-și adune uscături,
Vîrfuri de lemne tăiete și de vînt dărîmături... etc.

De revitalizarea fabulei esopice, în sensul îmbogățirii acesteia prin elemente epice adionate modelului, probabil că Anton Pann a fost conștient de vreme ce — în prefața la *Fabule și istorioare* din 1841 vorbește de „fabul-istorioare“. Este aici nu o regretabilă confuzie, cît o nedeterminare, dar și expresia teoretică a tendinței amintite, de epicizare. Istorioarele lui Pann completează fabulele fără să vină în contradicție cu esența lor didactic-moralizatoare, din moment ce specia a crescut firesc din eposul înțeles ca relatare și reeditare prin cuvînt a „praxisului“, a unor experiențe de viață socială în primul rînd. Procesul de umanizare, latent în basmul asiatic și manifest în cel european⁸³, se finalizează strălucit în perimetrul fabulei, al cărei pivot îl alcătuiește omul în relație cu el însuși ori cu semenul său în cadrul cetății. Continuitatea ascendentă dintre fabula esopică și cea a înțelepțului antonpannesc — dincolo de preluarea, de către Pann, a unor motive precum *Comoara în pămînt* sau *Trestia și copacul* — se explică prin apartenența și la tipul de civilizație mediteranean. „Poezirea“ lui Anton Pann ce urma — poate fără să știe — tradiția cea mai sigură și mai îndrăgită, aceea a povestirii, a istorisirii, desface mult arcul de cerc pe care abia îl ghicim la laconismul vîrstei esopice. Dascălul cu existență de picaro repetă, ba chiar re-face — la alte dimensiuni istorice și estetice — drumul la capătul căruia ajunsese sclavul din romanul popular. Drum și capăt de drum în aceeași măsură, „fabul-istorioara“ lui Pann este destul de impură ca artă și tocmai din acest unghi mereu perfectibilă. Ridicîndu-se — din nou! — din apele incerte ale legendei, Esop, austerul Esop, se împodobește

⁸³ Cf. articolul nostru, *Specia eternă*, în *Steaua*, 1972, nr. 15.

ou fesul lui Anton Pann și coboară din nou în ea, nu înainte de-a se ospăta la *kieful* de cuvinte al fratelui său, un „graeculus” aclimatizat cu ținuturile carpato-dunărene. De la amîndoi însă — mari Anonimi!, au rămas dăruite, restituite mulțimii, celor învățați, ca și celor neumblați „prin școli ritoricești”, inestimabile concentrate de gîndire colectivă, pentru care Timpul, departe de-a fi o „trecere” în neant, semnifică mărturia de necontestat a unei adevărate „tinereți fără bătrînețe” și a unei tot atît de reale „vieți fără de moarte”.

★

Fruetul unei îndelungate „asceze” a spiritului colectiv, parimia cumulează amărăciunea experiențelor mereu repetate cu dezideratul — etern și acesta! — de a le supune normelor etice regulatoare. Doar în aparență creație spontană, proverbul aspiră la conviețuirea socială perfectă și, prin extensie, la armonia totală a eului cu sine și cu lumea, dar o face de cele mai multe ori prin *negație*. Înțelepciunea proverbului este în esență contestatară și întrucîtva dezabuzată datorită repetabilității omenescului, lucru pe care îl simțim în culegerile parimistice — adevărate osuare organizate tematic, pe atitudini sau națiuni. În dosul eterogeniei sale genetice și etnice se ascund cam aceleași situații ontologice, ajungîndu-se, uneori, pînă la identitatea figurației metaforice. E vorba și de o reacție spirituală comună, revelată de trecerile, de asimilările succesive supuse prea puțin modificărilor chiar exterioare, de imagine. „La dintele care te doare, se duce și limba”, sună un proverb albanez⁸⁴, ca să-l reîntîlnim în folclorul turcesc înregistrat de Iorga: „Limba se duce la maseaua cu durere”⁸⁵, după ce a fost naturalizat înainte de către Anton Pann, în ale sale *Proverburile turcești cu românește*: „La maseaua care te doare limba atinge totdeauna”. Analogică, metafora nu înlătură variația de amplitudine. De la sensul oarecum mai restrîns în albaneză („Limba n-are

⁸⁴ Cf. *Cetatea Rozafat*, Editura Minerva, București, 1974, p. 262.

⁸⁵ Cf. Nicolae Iorga, *Cugetări*, Editura Albatros, București, 1972, p. 362.

oase, dar sparge case“), se face trecerea spre semnificația multiplă în similarul turcesc și traducerea antonpannescă („Limba fără oase oase sfarmă“). De-a lungul istoriei, lacrimile precipită în cristalul de sare ce reflectă, genuin, spectacolul *polis*-ului, dar se mulțumește cu forța sa potențială, proprie observatorului, comprimată în forme lingvistice șlefuite pînă la simplitatea elegantă a zborului de pasăre. „Acuzat“ pentru a fi îndreptat, individul care se oglindește în fațetele-i translucide va fi obligat să ia atitudine, astfel că proverbul dobîndește o valoare în primul rînd *contextuală*. Luat singur și în sine, concentratul de gîndire eliberează o tristețe insurmontabilă, în pofida caracterului său metaforic (indiciu de polisemie!), „cuvînt alta tîlcuind“, cum îl aproxima Dimătrie Canemir, trăsătură ce nu o exclude pe aceea de *teoremă*, implicată în tonul *gnomic* al „spunerii“ fără vîrstă istorică precizată.

Deschis prin capacitatea de a transmite, esențializată, cea mai „măruntă“ experiență de viață, închis apoi prin aspectul axiomatic și concludiv ce nu admite replica, ci doar atacul cu sens *unic*, proverbul ilustrează o criză generală a cuvîntului, identificabilă pe orice meridian și în oricare dintre momentele de evoluție a umanității. Poezia acestuia rezidă în nostalgia secretă după o perfecțiune veșnic ipotetică. Intenționalitățile sînt plasate „mai presus de adevăr și neadevăr“, deci într-un idealism ce coexistă cu viața văzută „dintr-o parte, pieziș sau de la înălțime“ (L. Blaga). Primatul *moralei* nu estompează tristețea parimiei, convertită, deloc întîmplător, în „povestea“ pură a lui Anton Pann. De la viață la logოსul rezumativ și normativ, omul a străbătut un drum nespus de lung. Invers însă, cuvîntul își exercită puterea mai mult intențional. Proverbul arată cu degetul și indică sensul just, dar rareori poate schimba cu adevărat lumea. Pann o știa :

„Cîte le zice omul sînt toate vorbe.
Și minciuna este o vorbă.
Dar
Vremea descoperă adevărul.

.

Însă

O minciună bine ticluită plătește mai mult decât un adevăr..." ș.a.

Zîmbetul se prefăce în grimasă și de-aici pînă la proverbul ca formă a negației dialectice nu mai e mult. „Psihologia amplificatoare“ (Mircea Ciobanu) a lui Anton Pann intuiește însă *remediul* atunci cînd — conștient sau nu — epicizează produsul osificat de concentrarea maximă și de obișnuința receptării sale sub formă de „pilulă“. Procesul de revitalizare a parimiei *urmează deci același traseu, dar în sens invers*. Într-adevăr, dacă, așa cum observa Mozes Gaster, „proverbul nu este decât rezumatul, pe scurt, al unei povești sau fabule“, el se va reîntoarce — prin timp — la vechea structură. Dealtfel, nervul epic se păstrează, nealterat, la toate nivelele istorice în parimia balcanică, fie că e redus la verb, fie că primește dimensiunile istorioarei, ca în această cugetare turcească ce aminteste, desigur mult simplificat, de inestimabila prelucrare românească a legendei despre zidarul Manole: „Meșterul ucide și învie zidul, dar zidul ucide pe meșter și nu-l învie“. Excepție fac, prin caracterul lor mai abstract, chiar dacă organizate și acestea epic, proverbele spațiului elen și, la alt meridian geografic și mai ales spiritual, cele românești. „Răbdarea este stîlpul ce ține înțelepciunea“, citim în *Pildele filosofești* și recunoaștem aici tentativa antonpannescă ulterioară de a prefăce în veritabile personaje noțiuni ca: Norocul, Mintea, Minciuna, Vorba ș.a. Desprins din trupul eposului, proverbul încearcă, mai ales aici, în răsărit și sud-est, să-i refacă unitatea, validînd încă o dată înclinarea spre povestire și a românului cu toate că acesta se detașează — față de peninsular — prin geniul său eminent liric. Proverbul se leagă de altul, identic tematic și ca semnificație, într-o „poveste“ oarecum absurdă la Anton Pann:

Vorba pe unde a ieșit
Mai bine să fi tușit.
De aceea
Cînd vrei să vorbești, la gură
Să aibi lacăt și măsură.

Adică :

Vezi birna din ochiul tău

Și nu vorbi p-alt de rău... etc.

Procedeul amintește de hemistihurile neregulate din literatura turcă, precum și de „serialele“ paremiologice — localizate tot aici — de tipul : „Cuiul ține potcoava, potcoava ține calul, calul ține pe călăreț și călărețul ține țara“, acestea sosite la rîndul lor din narativa populară a Extremului Orient. Finalitatea moralizatoare, diminuată întrucîtva prin aglomerare la Anton Pann, prezidează în continuare largă audiență a parimiei. Esența didactică explică, pe de altă parte, și subsumarea unui mare număr de parimii epicului propriu-zis din așa-numitele „romane populare“, ca *Archirie și Anadan*, formele asigurîndu-și, reciproc, permanența în timp.

Operă fundamentală ce cristalizează spiritualitatea românească în ceea ce aceasta se dovedește mai originală, anume concentratele de înțelepciune populară, *Povestea vorbii* înseamnă o adevărată performanță în tentativa amintită, de re-epicizare a proverbului. *Povestea* lui Pann, profund națională, are valoare de model. Ca finalitate practică și imediat însă, ansamblul de „vorbe“ suferă un eșec frumos prin poezia gnostică și — de ce nu ? — prin gratuitatea sa. „Fabul-istorioara“ în schimb, analizată mai sus cu prilejul comparației dintre Esop și Anton Pann, devine expresia intermediară, mai accesibilă și extrem de răspîdită în folclorul peninsular, a procesului de epicizare. E rezultatul firesc, de amplificare a epicului *in nuce*, intrinsec oricărei parimii, de astă dată implicată într-o unitate mai largă, de sine stătătoare. Iată un exemplu turcesc : „Pe cămilă o întrebare : «Ce îți place mai mult, coborișul sau urcușul ?», și cămila răspunse : «Ce au făcut cu drumul neted, l-au înălțat la cer ?»“ Sau : „Pe măgar l-au invitat la nuntă și el își zise : «Aștia ori n-au lemne, ori n-au apă»“. ⁸⁶ Desigur, transformările acestea nu pot fi circumscrise unui timp anume : de asemenea, doar o parte dintre proverbe trec vizibil prin ele. Important e că aceste prefaceri există și că cele două *sensuri* parcurse

⁸⁶ *Proverbe turcești*, Editura Albatros, București, 1972, p. 162.

de creația paremiologică îi jalonează destinul estetic, acompaniindu-le pe acelea ale spiritualităților nord-dunărene și sud-est europene, a căror expresie concentrată este. Anton Pann, acest Esop al nostru marchează un punct de maximă amplitudine în procesul firesc de autohtonizare a parimiei.

III

Cu Nicolae Filimon nu ne mai situăm în prezentul gnomie al parimiei. Față de Anton Pann aici există, mai accentuată deja, *conștiința retrospectivă*, acompaniată, e adevărat, de atitudinea pătimășă a romanticului. Caleidoscopul antonpannesc de „cuvinte adunate” se adâncește prin liniile de gravură ale „romanțului original”. El poate fi considerat un fel de „povești a vorbii”, structurată românească din dorința legitimă — datorată conștientizării, a detașării critice — de fixare a unor vremuri de tristă amintire, dar și din aceea a concretizării *preceptului moral*, existent și în titlul generalizat în proverb (*Ce naște din pisică șoareci mănincă*). Legătura dintre autorul *Ciocoilor* și Anton Pann este una de esență și aceasta credem că explică pendularea personajelor între tip și caracter, paralel cu tendința — comună încă epocii — de *tipizare a caracterelor*. Personajele nu fac, balzacian, concurență stării civile, ele exemplifică și consolidează literar niște trăsături morale, de unde schematismul psihologiilor individuale. „Neapț pentru analiza psihologică, face la tot pasul pe fizionomistul, surprinzând reflectarea stărilor morale în trăsăturile feței...”⁸⁷ Morala din „proverburile” lui Anton Pann se preface în moralizare continuă, devvalorizatoare prin insistență, dar susținându-se adesea cu expresia concentrată, paremiologică, ce oferă de altfel și titlurile a șapte din cele treizeci și două de capitole ale

⁸⁷ Șerban Cioculescu, *Nicolae Filimon*, în *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971, p. 112, a cărei atitudine este, în general, negativă: „epitetele groase — crede criticul — țin de același domeniu, al literaturii proaste”.

„romanțului“ : *Pînă nu faci foc, fum nu iese ; Fă-te om de lumea nouă/ Să furi cloșca de pe ouă* ș.a. Produsă de spiritul critic în ascensiune (față de cel vulgarizator al unui Hristache sau Zilot) *dimensiunea parodică* se îngroașă pînă la *farsa tragică* comentată amplu, cu amărăciunea martorului ocular care vizitase Occidentul. *Documentul* prevalează și el apare, în plan artistic, și ca o compensație necesară forțînd nota de credibilitate acordată machiavelicului Dinu Păturică, fanariotului Tuzluc etc. Ochiul lui Filimon înregistrează cu lăcomie culori și obiecte de epocă, ce alcătuiesc un relicvar-cadru, adecvat lumii sentimentalizate din cunoscutul *Spital al amorului*. Statilce, descripțiile aproape că suplinesc epica firavă. Pitorescul, înțeles aici ca juxtapunere și aglomerare, este rezultatul în primul rînd al unei tehnici îndeplinind un rol funcțional. Izvorît din dorința — regăsibilă ceva mai tîrziu la Odobescu — de *reconstituire*, pe cît posibil exactă, a timpului impregnat de mentalitatea otomano-fanariotă, pitorescul lui Filimon este în mod normal mult mai puțin artificializat decît cel din textele secolului nostru. Tablourile se încheagă din adevărate mixaje ce recompun admirabil *atmosfera* prăfuită, anacronică și totuși atrăgătoare prin subtilul *lamento* ce o traversează. Este agonia societății, ascunsă, deocamdată, în faldurile veșmintelor orientale. Boierul autohton e îmbrăcat cu „anteriu de atlas vișiniu, încîns cu șal de Țarigrad, cu biniș de postav albastru-închis, încălțat cu meși și papuci de saftian galben : la brîu cu un hanger de aur, iar în cap cu un gugiuman de samur cu fundul roșu“. O frumusețe a timpului, Arghira, „purta o rochie de mătăsie cu arderea Moschii, cu trei rînduri de mangeturi pe poale, cu mînicile strimte și cu pieptul închis. Era încînsă cu un colan de canavăț roșu, cu paftale mici de aur : la gît avea șimizet cusut la ciur, capul îl avea acoperit cu un fes alb cu fundă de mătase neagră și legat cu o sangulie albă cusută cu fir, ale cărei căpătie, înnodate la partea dreaptă a capului, formau o floare de o formă originală...ș.a.“. Detaliile se aglomerează uneori monstruos etalînd pictura exterioară, formele ce păcătuiesc prin excesul de rafinament specific alexandrinismului fanariot. Fastul bizantin e copiat în literă și mai puțin în

spirit, îmbrăcăminte, luînd locul oamenilor în veritabile spectacole mascate și amintind descrierea, redată mai sus, a lui Codru-Drăgușanu, dar și una din întâmplările lui Nastratin Hoge: „Îșlicul cu patru colțuri... părea că reclamă prioritatea nobilei asupra căciulii de cazaciu a cojocarului subțire, care, la rîndul ei, părea că disprețuiește căciula cu roată a bogasierului și calpaoul cu blană al armeanului librișmigiu“. Este o „comedie umană“ convertită, degradată într-una a lucrurilor, a interioarelor opulente în care există, secretă, ca și mai tîrziu în *Craii de Curtea Veche*, conștiința dispariției inexorabile. Oamenii încep să fie refuzați de istorie și poate că acest refuz declanșează în ei un gust colosal pentru viață. „Kiefurile“ se țin lanț, pe masa lui Păturică, precum și pe aceea a lui Iancu Urmatecu din *Sfîrșit de veac în București* (I. M. Sadoveanu), stau întinse „delicatețurile gastronomice ale Orientului“: „marinată de stacoji, farfurioare mai mici cu icre proaspete de morun, licurini jupuiți, sardele muiate în untdelemn de Mitilene amestecat cu piper și zeamă de lămîi de Mesina, măsline dulci de Tessalia, grămadite în formă piramidală, icre tari de chefal, smochine de Santorini, halva de Adrianopole...ș.a.“. La curtea domnească protipendada fanariotă face vecinătate cu „masalagii și pungăși; unii jucau «nuci», alții iasîk și tura; alții iarăși jucau «la o para de cinci» și stos pe despuiate“, în timp ce „tufecii, arnăuții și satînașii își curățau armele, suierînd printre dinți cîte o arie albaneză“, iar „înăuntru și afară de poartă, o adunătură de popor din clasele de jos căsca gura la învîntelile și strîmbăturile pehlivanilor și ale măscăricilor domnești“. Pestriță, lumea balcanică trăiește vermicular, mișcarea spiritului doar se bănuie, ea consumîndu-se în discuțiile „socratice“ ale estropiaților, numai schițați aici, însă evocați magistral de către Ion Ghica⁸⁸. Ritmurile lîncezesc prin manierismul și eleganța gesturilor tipice pentru timpul de orientală decadentă.

⁸⁸ Opera lui N. Filimon — observă Aurel Martin — constituie un „preludiu la tabloul social al «epocii de tranziție» de care avea să vorbească Ion Ghica în *Scrisorile sale*“ (*Introducere în opera lui Nicolae Filimon*, Editura Minerva, București, 1973, p. 213).

Păturică înaintează către stăpînul său „cu mîinile puse pe piept și cu ochii plecați către pămînt“, „venerabilul bătrîn“, Banul C., răspunde mulțimii care-l salută „printr-un suris dulce puîndu-și mîna dreaptă la barbă și la frunte“, în sfîrșit, servirea mesei urmează, la Andronache Tuzluc, un protocol specific, slugile „cunoscînd foarte bine regulile ierarhiei“. Cafegiul „venea cu o tavă de argint în mînă, pe care erau depuse, în zarfurile lor de filigran, mai multe filigene pline de o cafea de Arabia spumoasă și parfumată; după dînsul intră ciubucciul cu ciubucele de antep și iasomie... ș.a.“. Mișcarea e mult diminuată în favoarea aceluiași statism oriental al descriției. Totul se proiectează pe un plan general, unde distanța privitorului, față de acesta aproape că anulează plastica ritmului. Fraza are volute largi, fără să dea impresia de compozit. Ulițele Bucureștilor, de pildă, „erau așternute cu scînduri de stejar și aveau pe dedesubt canaluri de lemn pentru scurgerea apelor. A *îmbla* însă pe asemenea poduri era adevărată tortură (s.n.), căci uneori ele erau pline de noroi infectat din cauza necurățirii canalelor, alteori se rupea cîte o scîndură tocmai cînd nenorocitul pedestru punea piciorul pe dînsa...“ Ochiul lui Ghica, în schimb, străbate împreună cu *Băltărețu* același peisaj, integrîndu-i-se din mișcare: „Podelele jucau ca clapele unui clavier sub roatele butcei și aruncau în sus din hazna stropi de noroi apăsător, care la lumina păourei (masalagiului — n.n.) luminau parc-ar fi fost pietre scumpe“.

Descrierile largi sensibilizează, fac perceptibilă o atmosferă ce va cunoaște procesul, mereu reînnoit, de *evocare* — *dimensiune constitutivă balcanismului nostru literar din secolul XX*. Evidentă la „obiectivul“ Filimon, ea va fi subtilizată în memorialistica lui Ghica, pentru a cunoaște apoi, cu Ion Barbu și Mateiu Caragiale, interesante și fructuoase tentative de *estetizare*.

Autorul *Ciocoilor vechi și noi* este deci un vizual completîndu-l pe contemporanul și precursorul său, a u d i t i v u l Anton Pann. Universală, lecția de morală a acestuia din urmă este aplicată de către Nicolae Filimon societății lui Dinu Păturică. Nu e vorba, firește, de exclusivitatea celor două forme de sensibilitate. Filimon se în-

cadrează între balcanici și prin rolul acordat audiției. Nici nu se putea altfel la un împătimit într-ale muzicii „de osebite feluri“. Spiritul vituperant, aproape heliadesc, definește „ciocoiul cu anterior și cu călimari la briu al timpilor fanariotici“ în perioade de mare tensiune *retorică*. „Eroii infernali își strigă intențiile și se bucură teatral de izbîndă⁸⁹“ (s.n.) Autorului, ca și personajelor sale, îi place să fie auzit. Oamenii sînt zgomotoși, își transmit experiențele în gura mare, ca în kieful de la Dinu Păturică. Grobianismul comportării nu exclude însă finețurile evidente în gestică și conversația epistolară. Srisorile sînt ceremonioase, urările de sănătate urmează școala unei diplomații *sui-generis*. „După sînta datorie ce am — se adresează Ghinea Păturică lui Tuzluc — ca un supus credincios vin a cerceta despre fericita și mie foarte scumpa sănătate a panevgheniei tale, ca aflînd-o, pe deplin să mă bucur din rărunchii inimei mele, căci eu, din mila Domnului, mă aflu în toată întregimea sănătății și mă îndeletnicesc cu umilita mea slujbuliță de sameș ce te-ai milostivit a-mi da.“ În plus, moralizările accentuate mereu amintesc — și prin schematismul personajelor — de romanele populare, sfîrșitul lui Păturică fiind o „pildă“ exemplară. Parvenitul își începe discursul tot cu o „pildă“ extrasă dintr-o lectură preferată, *Floarea darurilor*. Verva polemică, utilizarea și aici, a parimiilor exemplificatoare nu echilibrează însă talentul descriptiv, cu precădere vizual, al autorului. Tudor Vianu distingea „două temperamente stilistice a căror fuziune completă n-a reușit niciodată. Unul din ele este al scriitorului care vrea să ne instruiască și să ne informeze. Celălalt se mulțumește să povestească, să pună oameni în scenă...“⁹⁰. Documentul se echilibrează însă fericit cu ficțiunea a la Ion Ghica, romancierul „care a preferat (nu întîmplător! — n.n.) forma fragmentară a memoriilor unei construcții romanești“⁹¹. Într-adevăr, gîndirea asociativă a lui Nicolae Filimon este vizibil stîn-

⁸⁹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, p. 315.

⁹⁰ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură, București, 1966, vol. I, p. 76, col. „B.P.T.“

⁹¹ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, Editura Minerva, București, 1971, vol. V, p. 252.

jenită de arhitecturarea romanească cu orice preț. Din punct de vedere formal, distanța de *Hronograful* lui Dionisie Eclisiarhul nu este atât de mare. Atita doar că, la ultimul, intervențiile, trecerile de la un nivel la altul sînt normale, respectîndu-se derularea firească a memoriei : „Deci să venim ear la istoria ce ne este cuvîntul. Serascher pașa cu oștile...etc.“ În „romanțul original“ despre Dinu Păturică, utilizarea aceluiași procedeu este artificioasă și în raport cu *Scrisorile* lui Ghica ce-și păstrează caracterul memorialistic. Anticipările, departe de a stîrni interesul lectorului, precum la Dionisie, îl diminuează : „Ne oprim puțin din povestirea noastră, ca să introducem pe scenă (sic !) încă un *personagiu foarte interesant, care are să joace un rol însemnat în această carte*“ (s.n.). Detașarea „estetică“ față de evenimente este exagerată din pricina moralismului ajuns la apogeu, dar și din lipsa unei retrospective suficient de clare, cu adevărat obiectivă. În acest sens, *Dedicația* inițială a *Ciocoilor* explică biografia „eroului“ balcanic doar în parte. Accepțiunea peiorativă a *balcanismului*, preluată de către posteritate, își are obîrșia și aici, în deformarea lui Filimon, dar și optica strîmtă a celui „rumeguș de aur“, din care fac parte un Rîmniceanu sau Zilot Românul. Nu se poate reduce totul la o chestiune de mentalitate otomano-fanariotă, înțeleasă și ea fără nuanțările necesare. În plus, se întreba Tudor Vianu, nu este Dinu Păturică, „în ciuda tuturor mîrșăviilor sub care îl copleșește creatorul lui, cel puțin un suflet nou, plin de energie, vrednic să ne intereseze prin acest plus omenesc adăugat marilor sale păcate ?“⁹². Faptul că acest Julien Sorel al Răsăritului *ajunge* pe înalte trepte ierarhice ilustrează — oricît de paradoxal ar părea — importanța individului, a persoanei. Filimon îl pune pe eroul său să se instruiască din Machiavelli, deși tot atât de normal ar fi fost să aibă sub ochi exemplul lui vodă Mavrogheni, sau, mai îndepărtat, acela al sultanilor mameluci ori al Teodorei bizantine. Oricum însă, drumul lui Păturică *stă sub semnul devalorizării în sens parodic*, ricoșeu ce funcționează ca un re-

⁹² Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 75.

gulator moral. Păturică nu e singurul personaj simplificat ca tipologie. Pe aceeași linie, parodică, apare Andronache Tuzluc, numai că — observa cu pertinentță Nicolae Iorga — „acești fanarioți erau niște oameni de fier, totdeauna gata a se scula în picioare iarăși... fanariotul tipic, acela de care e vorba în roman, s-ar fi ridicat iarăși, mai dibaci, mai stăruitor, mai neînvins decât totdeauna”⁹³. Toți eroii negativi (afară de Păturică) sînt greci, evenimentele de la 1821 sînt șarjate, Filimon întîlnindu-se chiar cu autorul „jalnicei tragedii”. Nu miră, tocmai de aceea, atitudinea binevoitoare față de boierimea autohtonă, unilateralizată în virtutea sămănătorismului *avant la date* întîlnit și la Heliade Rădulescu, care făcea alergie la „evghenia de Fanar” și reacționa la fel de prompt la „cînticele” saturate cu diminutive și sentimentalisme ieftine.⁹⁴ Lăutarii, își amintește acid Filimon, „puseră capul pe umărul stîng și, prin ajutorul arcușelor și penelor de gîscă, scoaseră din viori și cobze niște accente foarte patetice pentru timpii de atunci, dar care astăzi n-ar avea cea mai mică putere asupra simțurilor noastre, nici chiar pe aceea de a ne face să dormim” (s.n.). Scena de operetă „fu terminată prin oftări din cele mai adînci”, declanșînd ironia corosivă a prozatorului, care încheie astfel procesul intentat de către Anton Pann în *Spitalul amorului* devitalizei sensibilități neoanacreontice. Poziția se datorează aceleiași detașări critice conturată deja în finalul antologiei, mai sus amintită, a lui Anton Pann.

Atitudinea față de greci prezintă totuși derogări normale. Parodia se transformă în *farsă tragică*, profund revelatoare pentru acest spațiu. Principele Caragea își trăiește „melanholia” într-o pagină am spune remarcabilă

⁹³ Nicolae Iorga, *Neculai Filimon*, în *Pagini de tinerețe*, Editura pentru literatură, București, 1968, vol. I, p. 136 („Tuzluc, în haina regelui Lear, e o anomalie, și numai durere nu trezește în inima cetitorilor”).

⁹⁴ Cf. *Equilibru între anthitesii...*, ed. cit., p. 42—43 („Și unde începu a da ochii peste cap cu mare pathos, a lua un avînt cu mîinile și cu picioarele, ca tot omul ce sboară de viu-viuieț la nemurire, și a declama cu o manieră cu totul particulară a sa: «Tuuu ziceeaaai odaaaată./Aaaaaah, a mea iubiiiiită :/ Draaagostea meaaaa toaată etc.»”).

pentru definirea bazelor incriminatei mentalități fanariote. Citind epistola rău prevestitoare de la Constantinopol, domnul meditează prin obișnuita tiradă romantică : „Țara întreagă geme sub biciul și caznele oamenilor domnești, cari despoaie norodul pînă la piele, numai ca să sature lăcomia saraiului... O ! de trei ori afurisiți agareni ! O ! neam nelegiuit !... Cum faceți voi din oamenii cei mai cinstiți unelte nerușinate ale tiraniei voastre, și cînd nu mai aveți trebuință de dinșii îi aruncați în gunoi ca pe niște vase netrebnice. Voiți poate să mă otrăviți sau să mă sugrumați ?...” Vremurile sînt instabile și sîngeroase, pandurii lui Tudor sînt considerați „aventurieri”, admonestarea eteriștilor se face cu vehemența pamfletarului, de nicăieri nu se ivește o rază de lumină. Atmosfera generală este sumbră. Totul s-a prefăcut într-un putregai ornamentat cu perlele Kerei Duduca, iar evocarea îl scormonește biciuind moravurile și salvînd, în schimb, *atmosfera* de unicitate căreia autorul este conștient. Splendoarea culorilor și mizeria socială se îngemănează pe altoiul de tristețe colectivă ce se insinuează în gestul teatral sau în melodia tărăgănată a „cîntecului de lume”. Și pentru noi este vorba de o „melanholie livrescă” (Eugen Barbu), incomparabilă și poate intraductibilă, din care reținem, împreună cu Nicolae Filimon, *încercarea de estetizare*, pentru a smulge uitării nu atît oamenii, cît parfumul ciudat, aparținînd „unui imens gunoi pestilențial în mijlocul căruia pur este numai acel cer de diamant al unor nopți fără egal, încărcate de patimi, de năzuinți fierbinți, de o exultare turbată care naște totdeauna o poezie disperată, de o unică frumusețe, pentru că ea se visează mai ales acolo unde realitatea este crîncenă și nu oferă nici o speranță...”⁹⁵. „Răscumpărare” prin artă deci ? Fără-ndoială, însă numai în parte. Filimon a fost prea aproape de modelul ficțiunii sale, de unde atitudinea rigidă față de celebrul *trio*, a cărui luxură morală este regăsibilă și amendabilă în orice epocă istorică. Ion Ghica va umple tabloul cu mișcarea haotică, de bazar, a unor adevărate *tipuri* anticipîndu-le d i r e c t pe cele din *Pajerele* mateine.

⁹⁵ Eugen Barbu, *Gloria Victis* (XXI), în *Săptămîna*, 1972, nr. 21.

Dacă în *Hronograf* Eclisiarhul savurează în mod egal istoria și legenda, iar Filimon pendulează nehotărît între document și ficțiune, memorialistica beiului de Samos alunecă definitiv, poate involuntar, în literatură exemplară.

IV

Să fie doar întâmplare că un critic cu vocația contestării, de talia lui Paul Zarifopol, îl trecea pe omul din stirpe de domni între fruntașii de ieri ai scrisului românesc? Unul dintre cele mai circumspecte condeie ale perioadei interbelice îl alătură pe autorul faimoaselor *Scriitori* lui Eminescu, I.L. Caragiale și Titu Maiorescu, atenționînd, în același răspuns acordat *Adevărului literar* (martie, 1926) asupra valorii scriitorului Ion Ghica. Farmecul evocării fanariotismului anacronic, pitoresc și tragic în aceeași măsură, se ritmează alert, pe fondul de „picaro” al unui spirit contradictoriu în manifestările politice ale zilei. Memoria imprevizibilă scoate la iveală frînturi *Din vremea lui Caragea*, fie *O pagină de istorie* tincturată cu gluma ce nu ascunde totuși amărăciunea cronicarului, fie, în sfîrșit, *Moravurile de altădată* ale unei lumi grotești în asincronismul său deja secular. Asistăm la *Un bal de curte în 1827*, unde se serveau „ponciuri (sic!) și orangeade”, călătorim din Bucureștiul cu podelele de lemn ce „jucau ca clapele unui clavir” sub roțile „butcilor”, pînă la Iași sau la Constantinopolul, la fel de mizer, al Semilunii mereu mai secătuită de vlagă. Cunoaștem *Dascăli greci și dascăli români*, îl întîlnim, la 1835, pe aromânul Coletti, dar și figura de neuitat poreclită *Băltărețu*, alături de originalul *picaro* sud-est european, *Căpitanul Laurent*. Scriitorul se încălzește la evocarea lui *Nicu Bălcescu* sau a lui Grigore Alexandrescu, neuitînd să fixeze boema orașului, dominată de Anton Pann sau de acel „mălai mare”, cum era numit Nicolae Filimon. Zaverгии, politicieni mai mult sau mai puțin iluștri, figuri de legendă, precum Radovanca, boieri înghițiți de istoria justițiară, interioare somptuoase, totul alcătuiește o monografie în care

atmosfera timpului este reactualizată cu „fireasca înzestrare a penelului, parcă substituit penei”⁹⁶. Rememorările arborescente, amintind de spiritul asociativ al lui Anton Pann, au o vioiciune singulară, localizându-se la finele unui veac și începutul altuia, ce aduce cu sine schimbarea de orientare a axei noastre politice și culturale. „Se călcase pe secolul al XIX-lea, și cerul politic, atât în Occident, cât și în Orient, era încărcat cu nori negri și groși, printre cari nimeni nu putea zări ce era să ne aducă veacul cel nou.” (Băltărețu) Într-adevăr, pictînd împreună cu Nicolae Filimon epoca de tranziție a societății noastre, penelul acestui meridional, ce-l precedă pe Caragiale prin ironie corosivă și peninsulară volubilitate, dispune Orientul otomano-fanariot și luminile apusului revoluționar într-o înfruntare grăitoare. Să nu uităm că un Kogălniceanu de pildă, „omul saloanelor berlineze, debutase pe scena vieții cu antereu. În biografia acestor oameni — notează Călinescu — deceniile sînt însemnate fiecare cu altă culoare violentă”⁹⁷. Tipologia personajelor lui Ghica respectă dualismul personajelor alcătuite din serii de contraste, psihologic vorbind, greu conciliabile. Istoria noastră literară va trebui să precizeze locul *Convorbirilor economice*, ca și al *Scrisorilor*, în contextul acestui caracteristic „spirit de epocă”, încărcat cu pastă policromă și cu conștiința, mereu mai accentuată după 1821, că Phöenix-ul hellenic — simbolul adoptat de către Alexandru Ipsilante — ființează mai mult ca un suport moral (*Din timpul zaverii*)... Nicolae Iorga va observa dealtfel că, începînd cu acest moment, „Bizanțul de după Bizanț” își va înceta, din punct de vedere politic, existența. E adevărat că și acum „grecii ...aveau oameni învățați...” (*Idem*). Este, dealtminteri finalul procesului de culminație al influențelor grecești, pe care l-am văzut și la Anton Pann, fază precedată de echilibrul slavo-grec al perioadei Cantemir, cu începuturile consolidate în vremea lui Neagoe Basarab prin activitatea patriarhului Nifon : „Boierii începuse... a se dezbăra de morfologia cuvintelor de felul lui *pliroforisi*,

⁹⁶ Șerban Cioculescu, *Ion Ghica — inedit*, în *Varietăți critice*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 177.

⁹⁷ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 333.

metachirisi...etc.“ (Introducerea) Degringolada din vremea lui Mavrogheni sau din cea a lui Caragea „consacră“ balcanismul prin nejustificată *reducție* la unele aspecte de mentalitate. Formula epică a lui Nicolae Filimon și înțelepciunea nastratinescă a lui Pann consolidează șarja și notele critice, perfect îndreptățite a c u m, pe care critica noastră literară le va prelua *ad litteram*, aproape numai pe acestea, fără o mai pronunțată atenție disociativă. Supraviețuindu-le celor doi, Ghica excelează în vestejirea unor vremuri apuse, strecurându-și atitudinea ironică și în intonația expresiei ce nu elimină totuși documentul. „Sub denumirea de *arnăut* se înțelegea orice sîrb, arvat, bosniac, muntenegrean sau grec, dacă se lega cu un brîu roșu sau cu un tarabolus, cealma la cap, fustanelă sub poturi, mintean și iminei roșii. Își trîntea (sic !) la brîu un sileaf cu un iatagan și două pistoale, și intra în serviciul curții domnești, al hătmăniei, spătăriei sau agiei, sau se suia cu ciubucul în mîină dindărătul caleștii vreunui boier.“ (Din *timpul zaverii*) Decadența intelectuală a dascălilor greci este amendată fără șovăire : „...dar am cunoscut pe vestitul Kirkireu de soioasă memorie, care crescuse pe banul Manolache Băleanu și l-a dădăcit pînă la moarte ; am văzut pe elegantul Mitilineu, cu un ochi la făină și altul la slănină...“ (Dascăli greci și dascăli români) Evocarea sigură și umorul irezistibil, ca în cazul lui Costache Negruzzi (Cum am învățat românește), contrastează cu portretul lui Vodă, mai înghețat, mai „bizantinizant“ parcă, traversat însă de aceeași atitudine a modernului. „În sala de bal, vodă, îmbrăcat cu giubea albă, hanger cu brilianturi la brîu, ședea în mijlocul sofalei între ferestre, rezemat pe perne, cu giugiumanul de samur, cu funda albă *cam pe frunte* (s.n.) și cu mîinile încleștate la ceafă. Pe marginea patului, la dreapta și la stînga, ședeau cele șase beizadele șir.“ (Un bal la curte în 1827) De aici pînă la umbrele complet hieratizate, ce se eternizează „țepene în caftanele de sarasir“, sub condeiul lui Mateiu Caragiale, nu mai este decît foarte puțin. Cu portretul lui Băltărețu apoi, care „suia scara greoiu, ținut de subsuori“, ne apropiem de liniile de gravură din *Pajere* :

În trîndavă aromeală stă tolănit grecește
Urmașul lor. Urît e, bondoc, șasiu, peltic.
El antereu alb poartă, metanii și ișlic.
În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrășă și dospește.

(Trîntorul)

Deosebiriile sînt însă de viziune. Solemnitatea ușor hieratică a *Boierului*, *Dregătorului* sau a *Domniței* se datorează — așa cum vom vedea la Mateiu — și accentuării de perspectivă, mai exact, de retrospectivă, marcînd, față de Ion Ghica, evoluția în sens critic și estetic a balcanismului, evoluție pe care o considerăm produsul unei continue detașări, în deplin consens cu specificul nostru național. Într-adevăr, sancțiunea morală stă în dreaptă cumpănă cu gestul de „salvare” estetică, vizibil în conturile de medalie și în perfecțiunile ritmice ale *Pajerelor*. Ion Ghica, lucrînd în substanță vie și aflîndu-se în plin contact cu „vremea veche” o reînviază după cîteva decenii fără grija necesară șlefuirii. Tipurile sînt memorabile prin vitalitatea lor. Societatea se află la discreția medievală a lui Caragea sau Mavrogheni, sau la aceea a cămătarului Furtună, după moartea căruia, „în pimniță la dînsul” s-ar fi găsit — curat ca în poveste — „butoaie pline tot cu galbeni chesaro-crăiești de Austria, drepti la cumpănă, ferecați cu zimți și negăuriți.” (*Moravuri de altă dată*) Degenerați de toate soiurile, ca „prințipul Zamfir”, Bărbucică zis Gămălie ș.a., se împușcă în plină stradă după scandaloase aventuri galante, își caută cu disperare uneori comică ascendențe nobiliare, urcîndu-se cu imaginația bolnavă pînă la familiile vechilor bazilei, conștienți — precum *raisonneur*-ul Manea Nebunul — de existența unei „boli” generale, fără scăpare. Totul se va prefăce în „smîrcul” și „zdrențele” distilate mai tîrziu de către geniul verbal al lui Arghezi, sau de melodia nostalgică a valsului din *Craii de Curtea-Vechi*. Personajele alcătuiesc o adevărată faună, indiferent că îl cunoaștem pe *Clucerul Alecu Gheorghiescu*, ori pe *Stoian*, într-o descriere cu nimic mai prejos decît textul încărcat cu sarcasm la Mateiu Caragiale. Stoian este frate bun cu Păturică și Gore Pirgu : „... bătea de snopea, fura cum se zice șaua de sub călăreț

și oul de sub coțofană, când săruta icoana la mir, îi rămânea rubiaua de la gîtul sfintei între dinți : la 1848 se plimba cu ursu, cîntînd pe «Duhaimă» și striga «Dreptate, frăție !». A primit pe Soleiman și Omer Pașa cu «Să trăiască sultanul !», pe Duhamel și pe Lüders cu «Să trăiască augustul nostru protector !», a jăfuit casa lui Cheaia din Gorgan, a ars Regulamentul la Filaret și a cărat la Cotroceni cu scortă de turci și de cazaci pe cei care luase parte la revoluțiune... a servit toate regimele, toate ocupațiunile și toate invaziunile ; a fost contra și pentru toate domeniile și toate căimăcăniile... (*Convorbiri economice*). Iat-o pe vestita Radovancă, care „descînta de șerpi și de deochi, omora scăricica în lapte de cuc și argintul viu în untură de țînțar ;... punea cuțitul, da cu cărțile, arunca cu bobii, căta la stele și aducea luna pe coș ; știa tot felul de scăldături de dragoste, punea oala și aducea pe tînărul cel mai frumos călare pe trestie, cale de zece poștii, la baba cea mai zbîrcită...etc.” (*Idem*). Reconstituiri se încheagă într-o epică impresionantă, net superioară celei semnate de către Nicolae Filimon. Mai tîrziu, fantoma Radovancei ia chipul *Domnișoarei Hus*, transformată ea însăși într-un descîntec de dragoste, în timp ce „Călina, fata Radovancei“, cea care „s-a dus după voinicul cu tarabolus la cap și cu iatagan la brîu“, va trăi o viață de blestem prin zoaiele tîrgului, precum Pena Corcodușa, ce tînjește imaginar și tragic după dragostea, pierdută pentru totdeauna, a „prințipului“ rusesc. Lumea aceasta detracată se privește într-o oglindă cu ape tulburi, unde rictusul se transformă în rînjete grotesc, iar parodia — ca și la Filimon — în farsă tragică. Spre deosebire de autorul *Ciocoilor*, Ghica lasă o libertate aproape absolută personajelor, prin epicizare.⁹⁸ Profilul lor moral rezultă din respectarea cursului firesc al mecanicii memorării. „Eu

⁹⁸ Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, ed. cit., I, p. 93, conchide că „nu este vorba de ceva ca «portretele morale» ale lui N. Filimon... Ion Ghica nu dorește nici el să-și analizeze oamenii, ci să-i prezinte în carne și oase, cu fizionomiile, costumele, ticurile, vorbele și întîmplările...” D. Păcurariu, în *Ion Ghica*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. 313, crede, în schimb, că „indicațiile fizionomice apar rareori... preocuparea autorului fiind orientată în mod frecvent spre reliefaarea profilului moral”.

cînd citesc ceva scris de mine îmi pare că aud pe repauzatul Isailog, pe bunul român, în casa căruia de multe ori am fost ospătat împreună, cînd eram la Constantinopol. Acel bătrîn a început de o sută de ori să-mi istorisească cum din sadea Isaia s-a pomenit coșcogea Isailog. Am ascultat cu toată atențiunea povestirea acelei metamorfoze; dar din digresiune, atît a lungit-o, încît l-a ajuns sfîrșitul vieții." (*Căpitanul Laurent*, II.) Mărturisirea se convertește ea însăși într-o altă „istorisire” motivînd psihologic „construcția arabă a *Scrisorilor*, în care, ca în *Halima*, narațiuni mai mici sînt alăturate în cadrul alteia, mai largi”.⁹⁹ Se „teoretizează” în același timp procedeul lui Anton Pann, a cărui bună dispoziție Ghica o păstrează, mai atenuată, mai echilibrată, în propriu-i zîmbet. „Dacă vrei să-ți scriu cîteodată — se „dezvinovățește” el amicu-lui Alecsandri — nu-mi cere, te rog, șir la vorbă, căci nu sînt în stare a-mi strînge suvenirile și a le clasa pe dată, ci lasă-mă să fac cum pot și cum îmi vine bine”. Realist ca viziune, Ghica rămîne — spiritual vorbind — un *contemplativ* lăsînd imaginația să construiască, prin alternanțe de ritmuri și planuri narative, un epos de factură orientală. Scriitorul nu rezistă la digresiune, condeiul se angajează în mișcarea cu vultă largă, circumscriind încă o trăsătură caracteristică balcanismului. ste vorba de *lipsa sentimentului de spațiu*, datorată *cosmopolitismului* constitutiv epocii, dar și de familiarizarea îndelungată cu spațiul uman și geografic al sud-estului, în paralel cu cunoașterea, de către diplomat, a Apusului european. Anton Pann, să ne reamintim, n-avea nici el acest sentiment: parimia turcească se întâlnește cu apologul de sorginte bizantină în *tiparul „proverburilor” autohtone*. Din unghiul istoric, experiența popoarelor peninsulare este comună și ea se proiectează, *in abstracto*, în „învățăături” universale, dincolo de limbă și de obiceiuri. Eclisiarhul, și el, se mișcă familiar în întreg Sud-Estul, de la Dii (Vidin) la Țarigradul sultanilor care trimite „capigii”, sau de la „Beligrad” la Buda, „unde sînt

⁹⁹ Ion Roman, *Introducere la Ion Ghica Opere*, E.S.P.L.A., București, 1956, vol. I—II, p. 82.

palaturile lui Mateiași Craiul ungurilor“. Naivitatea călugărului cunoaște însă aici, la Ghica, filtrul deliberării estetice — normală pentru românul aflat la suficientă distanță de sensibilitatea omului din Balcani —, și aceasta, chiar dacă tehnica „serială“ nu e preconcepută, procedul fiind intrinsec temperamentului înclinat către lasociere. Omul cunoaște, poate ca puțini contemporani, arhipelagul grecesc (către care se vor îndrepta, mai târziu, nostalgiile lui Anghel sau Pillat), dar mai ales semenii „prinși“ admirabil pe retina memoriei „norocite“. Ghica nu este sensibil decât rareori la peisaj, pe el îl interesează în primul rând omul. Descrierile, câte sînt, au amploare epică și dimensiune panoramică: „...plăcerea lui (a englezului Equell — n.n.) era să petreacă toată noaptea spînzurat de fereastră, cu ochii pironiți pe Bosfor, admirînd încrețiturile Saitanului poleite de razele lunii... sau privind miile de meduze care se suie și scoboară din fundul mării ca niște candelă aprinse“ (*Despre libertate*). Ochiul insistă asupra amănuntelor cu plăcerea izvorîită din acea „joie de vivre“, specifică balcanicului, care are aproape obsesia materialității, excesivă dar elasticizată — spre deosebire de Filimon — prin procedeul viguros al istorisirii. Fixațiile (sociale, erotice sau de altă natură) leagă personajele sale de universul terestru, interioarele sînt descrise atent, autorul posedînd arta detaliului policrom, însă fără jocurile înghețate, încremenite, ale arabescurilor. Epica se spațializează astfel prin aglomerări „ordonate“ de capriciul memoriei, producînd surpriza, imprevizibilul ce definește povestirea rostită, spusă. În dosul acestei efervescențe, bănuim nostalgia scriitorului care aparține, cu o bună parte din afectul său, unor timpuri moarte. *Horror vacui* acționează și aici compensativ. Ghica istorisește „ca să treacă vremea“ rămasă pe fundul clepsidrei, dar o face cu jovialitatea și bonomia lui Anton Pann. Lucrurile se repetă la nivele diferite, fiind prezidate însă de aceleași rațiuni adînci. Cantemir spațializează și el povestirea umplînd „golurile“ cu figurile compozite — de un fantastic oriental — ale Struțo-Cămilei, Camilopardalului ș.a. Monștrii din *Istoria ieroglică* sînt, din punct de vedere estetic, strămo-



șii lui Sgabercea sau ai „prințipului“ Zamfir. De asemenea, proverburile antonpannești, „la lume iarăși date“ în compoziții baroce, sau descrițiile „arheologice“ din *Ciocoii vechi și noi* sînt expresia, prin logos, a aceleiași tendințe — paradoxale! — de spațializare a povestirii existentă, cum am văzut, și, ca estetizare a viziunii, esențialmente realistă la Dimitrie Cantemir. Este vorba, cum afirma sentențios și mult mai tîrziu Tudor Arghezi, de „biciul“ care „se întoarce în cuvinte“ perene. E o revanșă estetică — atît de frumoasă și funcțională moralmente — ce impregnează întreaga narativă a Orientului milenar, ce respingea, aproape în totalitatea sa, arta figurativă, nu însă și pe aceea a cuvîntului. Tiparul noțional, abstract și totuși elastic, fixează o epocă revolută și, bineînțeles, o sensibilitate colectivă. Tocmai din această pricină rîtmul frazei lui Ion Ghica nu lasă loc nici unui *respiro*, existența simbolicului *Stoian* sau farmecele Radovancei sînt relatate într-o răsufare, autorul trăiește parcă pe un vîrf de lance simțind nevoia să spună imediat și totul. În mozaicul dens de viață, vocabule grecești și turcești se amestecă cu expresii franțuzești, provocînd scurtcircuite lingvistice pline de culoare și exteriorizînd astfel coexistența elementelor de limbă, mentalitate și sensibilitate (cf. scena întîlnirii cu *Generalul Coletti la 1835*). Întregul farmec al evocărilor din *Scrisori* rezidă tocmai în aceste serii de contraste violente. Autorul e, în virtutea celor afirmate, un senzitiv și puternicul vizualism al imaginii este încălzit de amintirea evenimentului trăit. Evocîndu-l, autorul exotizează involuntar, excluzînd astfel artificiile supărătoare din secolul nostru ce, grefate pe un „pitoresc“ greșit înțeles (decorativism), încearcă zadarnic de multe ori să suplinească prospețimea contactului direct, precum și incapacitatea re-trăirii afective a unei atmosfere, degajată firesc de textele balcanicilor tradiționali. Situația este vizibilă cu precădere în romanul istoric post-sadovenian. Cît privește realismul lui Ghica, acesta e funcțional și redat cu toată vigoarea unei minți obiective în majoritatea cazurilor: „Pentru a zbura capul unui domn, era destul să vie în București sau în Iași un capugiu cu un gealat, să arate arzul Sultanului,

și capul domnului era luat în traistă și dus la Țarigrad“ (*Introducerea*). „Mie — afirmă „ritoricește” scriitorul — nu-mi este iertat să scriu decît numai atunci cînd pot spune un adevăr“ (*Din timpul Zaverii*). Ceea ce nu-l împiedică să relateze anecdote savuroase, unele avînd gratuitatea multora dintre vorbele „adunate” de către Anton Pann. Teodoros de pildă, „omul care din soldat aventurier ajunge împărat” se distra legînd seara „o sfoară de parul de la casa de peste drum și el, ascuns sub un gang, o trăgea de la căpățiul celălalt, tocmai cînd da tîrtanul să pășească peste sfoară, și-l trîntea în bot”. Generalul Colletti, căpitanul Laurent, Nicolae Bălcescu, boema lui Anton Pann etc., prin Ion Ghica, „ne stau, din punct de vedere sentimental și estetic foarte aproape, cu un trecut și foarte vechi și foarte viu, într-un chip cum nu poate fi simțit trecutul corespunzător în societățile cu dezvoltare continuă, unde îndepărtarea istorică s-a realizat prin înceata scufundare a multor pături de viață ce s-au răcit lent și deplin”¹⁰⁰ (s.n.) Iată de ce „primul realism românesc” este, în mod normal, „un realism memorialistic”.¹⁰¹ Prin această „nemijlocită atingere a vieții vechi cu vremurile de astăzi”, epistolele lui Ion Ghica scot din uitare veritabile documente ale istoriei noastre, precum și „fermecătoare ciudățenii ale trecutului”, cum va spune mai apoi Mateiu Caragiale, cu elogiul cuvenit, adus unei prodigioase și „norocite” memorii : „Dacă timpul distruge tot fără milă, cel puțin memoria să restaurează pe cît se poate ! Norocită cînd izbutește a face să se vază cu ochii sufletului ceea ce nu mai există și nu se mai vede cu ochii din cap, și cînd face să se auză cu gîndul cuvintele care sunau în urechi.” „Ochii sufletului” se cumpănesc cu „ochii din cap” într-o artă a retrospecției, dominată de geniul de necontestat al limbii povestitorului. Evocările din *Scrisori și Convorbiri economice*, cu „ascuțita impresionabilitate a simțurilor tradusă în pitorescul limbii”, ne

¹⁰⁰ Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, Editura Minerva, București, 1971, vol. I, p. 222.

¹⁰¹ Tudor Vianu, *Artă prozatorilor români*, ed. cit., vol. I. p. 87.

reîntorc și astăzi „spre un patrimoniu spiritual care face parte din ființa noastră adâncă”.¹⁰²

★

Coordonatele istorice, morale și, mai ales estetice ale balcanismului pe care le-am desprins în rîndurile precedente sperăm să contribuie la o viitoare circumscriere a conceptului. Ca produs al mediului urban, balcanismul pune în alți termeni o problemă mult discutată la noi, aceea a *citadinismului* în literatură, ale cărei începuturi sîntem de părere că trebuie căutate în epoca antonpannescă. Raportarea ei doar la romanul realismului psihologic și, prin extensie, la perioada dintre cele două războaie mondiale constituie — credem noi — o eroare de perspectivă. Vom reaminti apoi că, în această etapă, de consacrare, fanariotismul a cules cioburile măreției bizantine, lipindu-le. Din sfărîmăturile vechiului Bizanț se născuse caricatura acestuia, justificată istoric, încă în *Istoria ieroglifică*. Dar „Marea Idee”, coroborată cu reacțiunea antiotomană, nu dispăre, chiar dacă trecerea „de la bizantinism la naționalismul grecesc” (Nicolae Iorga) implică, așa cum am văzut, schimbări succesive de atitudine și mentalitate. Peste Istambulul turcesc amintirea basileilor continuă să iradieze dispersîndu-se în adevărați numitori comuni ai spiritului și culturii peninsulare și sud-estice. Moralismul, retorismul, stilizările *sui-generis* ș.a. traversează universul lui Pann, Filimon și Ghica întîlnindu-se în atitudini esențial polemice, pentru a se prelungi apoi, prin notabile eforturi de estetizare, în nervuri din ce în ce mai fine, la scriitori din prima jumătate a secolului nostru. Bizanțul rămîne ca model de „praxis” politic la un Sadoveanu, dar și o matrice spirituală, regășibilă în aventura neînteruptă a literaturii sapiențiale, precum și în evocările culte — mai mult sau mai puțin directe —, de unde Ion Barbu va efectua — prin metafora *Isarlîkului* — saltul în metafi-

¹⁰² G. Dimisianu, *Ion Ghica*, în *Luceafărul*, an XV (1972), nr. 12.

zic. Să fi fost gestul său atât de temerar? Am văzut că Pann nu este reductibil la snoava burlescă, iar dacă nu renunță totuși la cuvântul gratuit, aceasta se datorează — printre altele — și amintitului *horror vacui* ce conferă pitorescului (de limbaj) valoare gnoseologică și, în același timp, *compensativă*. Balcanicul, ca tip al contrastelor și om al prezentului și terestrității, nu respinge proiecția în absolut, *idee* căreia autorul *Domnișoarei Hus* și Mateiu Caragiale i se închină. Contemplativismul și dinamismul se întâlnesc în *atitudinea parodică* a individului, care demonstrează pe această cale că posedă, chiar hipertrofic, sentimentul istoriei. Dominantă acum, parodia dovedește sănătatea morală a balcanicului, definit de obicei ca spirit tranzacțional. Mișcarea e neliniștită, omul se consumă între extreme. Acestei ipostaze pendulatorii îi corespunde o *concepție* laică în curs de consolidare, și nici nu putea fi altfel la un tip care trăiește, ca mai târziu personajele lui Istrati, în „religia” vieții materiale, terestre. Comportamentul bizar, gestul ostentativ, aplecarea către fast nu elimină nota hieratică, asceza vechiului „stylit”, dar nici contemplativismul de rădăcină orientală, pe care un Cantemir îl conceptualizase în „filozofia istoriei”, figurată ciclic. Nu este apoi parodia — estetic vorbind — o conștiință de sine a literaturii, ce apare în toate epocile alexandrine? Poate nu greșim afirmând că, cel puțin în această fază „clasică” a balcanismului nostru, *ne găsim în fața unui fenomen de autohton donquijotism literar*. Nu întâmplător același Ion Barbu credea a fi găsit în „umorul” acestui spațiu „o ultimă Grece”, dimensionată însă tragic, ca orice declin. Ultimele convulsii ale evului de mijloc se tâlmăcesc în ritmuri accelerate și stilistică debordantă, mărturisind — convertită literar — trăirea plenară, în parte inconștientă, a unui final de ciclu istoric. Spectaculară, inteligența plastică a balcanicului desfășoară — cu ajutorul cuvântului — pânze țesute din real și fabulos, conturând însă sub vopselele tari cealaltă față de medalie — „melanholia” societății intrată definitiv și legic în penumbra altei istorii. Pornind de aici, de la „ingenuitatea țesutului

cu mîna" (G. Călinescu), direcții estetice și tematice mereu mai diversificate ne relevă — luate în bloc — poate cea mai importantă școală de stil sortit, credea Ion Barbu, „să petreacă în virtual și interior“. Epica strălucitoare e fulgerată liric și cei ce vor veni, în secolul următor, rafinează evocarea tocmai prin liricizarea neîntreruptă a acesteia, în consonanță cu fundamentul mioritic din spiritul nord-dunărean. Documentul aproape nu mai contează, opera nu mai e o reconstituire, primează, în schimb, frumusețea, plastica evocării — în ciuda obiectului său amendat *etic* — realizîndu-se adică plenar și tocmai în secolul nostru acea răscompărare estetică, ce ține de miracolul și perenitatea marii arte a cuvîntului — literatura.

PRELUNGIRI LITERARE

„Și plecam... pe un pod aruncat spre soare-
apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în
gol...“.

(MATEIU CARAGIALE)

Definirea conceptului de balcanism literar nu poate face abstracție de contribuțiile teoretice semnate de către Lucian Blaga, Tudor Vianu, G. Călinescu ș.a. și pe care deocamdată nu le vom analiza, întrucât această primă parte din cercetarea noastră, avînd profil de istorie literară mai ales, extrage eventualele constitutive estetice ale fenomenului. Modul cum el este implicat în opera literară, dar și în mentalitățile circumscrise unor perioade istorice mai largi va servi mai târziu, într-o secțiune despre *Conceptul balcanismului literar*, la statuarea teoretică a balcanismului.

„Trei mentalități de scriitor — afirmă într-un paragraf antologic G. Călinescu — se remarcă pentru cine aruncă un ochi atent asupra desfășurării literaturii noastre. Întîiul tip e al boierului generos, revoluționar din inteligență, liberal, socialist chiar, ideolog ardent puțin cam blazat, fraternizînd cu norodul dar păstrîndu-și privilegiul de a rămîne în ce privește starea civilă în casta sa. Kogălniceanu, Alecsandri, Odobescu și atîția alții sînt din această clasă. Literatura lor sugerează cea mai populare expurgînd-o de izurile prea tari, iar în ce are propriu se observă o înclinare către amabil, sentimental și erudit. Al doilea tip e al ruralului: ideolog pătimaș în direcția

sănătății rasei și a drepturilor țărănimii, cu repulsie față de aristocrat și de orășean, serios, etic, în genere fără spirit, urînd spiritul și, consecință inevitabilă, adesea literatura franceză. Eminescu, Coșbuc, Rebreanu sînt din această categorie. Mai este tagma balcanicilor, a micilor tîrgoveți sau a boiernașilor, de obicei cu îndepărtat sînge grecesc sau peninsular, mai toți munteni : *plini de nervozitatea condeiului, dar incapabili de a o ține, spulberînd-o repede cu măscări și bufonerii, ascuțiți la inteligență, plebei dar pitorești în expresie, amestecînd folclorul sătesc cu tradiția mahalagescă într-o producție plină de mirosuri grele și aromate...*¹ (s.n.) Suplă și globală, caracterizarea de mai sus e discutabilă în fiecare compartiment al său. Criticul elimină accepțiunea balcanismului ca *dramă* multiplă, prelungită din balcanitatea noastră medievală, apăsînd, în schimb, pe cealaltă valență — reală — și care a contribuit hotărîtor — încă de la *Istoria* cantemirescă și trecînd prin Filimon — la *peiorativizarea* sensului. „Balcanismul — observa și Tudor Vianu — a devenit chiar pentru reprezentanții intelectualului și țăranului român o categorie inferioară, demnă mai degrabă să fie combătută și, după puțină, anulată“. Aceasta, deoarece — motivează același critic — „portretul românului, așa cum s-a elaborat într-un veac și mai bine de literatură cultă, a pus în valoare fie năzuința lui către Occidentul latin, în care trăiesc neamurile înrudite cu el, fie substratul lui patriarhal și rural, care i-a îngăduit să se păstreze atîtea veacuri neprielnice... S-ar spune că portretul românului în literatură a păstrat totdeauna un caracter normativ, că felul în care românul s-a reprezentat a scos în relief nu numai ceea ce el este, dar și ceea ce el dorește să fie : nu numai imaginea sa nealterată, dar și idealul său.“² Concept-imagine, balcanismul trimite la repere multiple. El are o structură de mozaic, aflîndu-se la interferența, sugerată și prin nume, a unei specifice geografii literare cu elemente ce țin de

¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii...*, ed. cit., p. 730 (capitolul despre T. Arghezi).

² T. Vianu, *Opere*, vol. III, Editura Minerva, București, 1973, p. 280.

morfologia artei, lingvistică etc. Așa cum arătam în altă parte, vorbim de balcanismul unei părți din literatura română pînă spre finele secolului trecut, iar în perioada modernă, adică în deceniile scurse din actualul veac — doar de prelungiri. Problema, deci, e de a găsi nu tipare, ci filoane aurifere, subțiri, ce dau savoare și grație unui important sector de literatură. Studiile lui Nicolae Iorga sînt exemplare prin concluzii și sugestii, iar Institutul creat de către acesta „era — notează Em. Bucuța — o recunoaștere a adevărului vechiu și neschimbat, că sîntem balcanici și nimic din ce e balcanic nu-l putem socoti străin“. Aceasta, chiar dacă etnograful formulează părerea opusă, că „din punct de vedere curat științific... România e o țară carpatică, așa de covîrșitor încît slaba punte balcanică a Dobrogei... nici nu intră în socoteală“³. Disputa dintre Lucian Blaga și Dan Botta în legătură cu o acceptată matrice stilistică peninsulară, poziția ideologică reacționară a lui Nichifor Crainic și a Gîndirii, precum și reacțiile îndreptățite ale lui Mihai Ralea în paginile *Vieții românești*, la care am adăuga atacul îndreptat — în persoana lui Lovinescu — împotriva unui critic de talia lui D. Caracostea, pentru care literatura populară, mai ales, „nu poate fi lămurită decît pe temeiul est-european“⁴, toate aceste elemente, analizate cu atenție, vor servi la delimitarea finală a conceptului. Cercetările se diversifică pe măsură ce adîncesc un domeniu sau altul. Un Tache Papahagi găsește numeroase „paralele folclorice“ greco-române, Adrian Fochi inventariază, recent, cele mai importante studii comparative de folclor sud-est european, Ion Taloș scrie un studiu fundamental despre Meșterul Manole⁵, în timp ce — din punct de vedere lingvistic — lucrarea ceva mai veche a lui Kristian Sandfeld,

³ Em. Bucuța, *Foi de ziar elenic*, în *Pietre de vad.*, vol. I, Editura Casa școalelor, București, 1937, p. 108.

⁴ E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. 4, Editura Minerva, București, 1973, p. 306.

⁵ V. Tache Papahagi, *Paralele folclorice*, Editura Minerva, București, 1970; Adrian Fochi, *Recherches comparées de folklore sud-est européen*, Bucarest, 1972; col. „Etudes et documents concernant le sud-est européen“, Ion Taloș, *Meșterul Manole*, Editura Minerva, București, 1963, seria „Confluente“.

Lingvistica balcanică, a stîrnit controverse puternice și la noi. Teodor Capidan, de pildă, în *Discursul* său de recepție la Academia Română susține ideea „romanității balcanice”, după ce Sextil Pușcariu afirmase, prudent, că „ceea ce unește aceste limbi într-un «mănunchi» nu e nici înruderirea de sînge și nu e, în majoritatea mare a cazurilor, nici răsunetul substratului comun, ci sînt condițiile geografice și istorice asemănătoare și influențele culturale identice în care s-au dezvoltat și care au creat o «forma mentis» comună și prin urmare un teren favorabil pentru primirea aceluiași împrumuturi de la o limbă la alta”⁶. La începutul capitolului nostru despre Neagoe Basarab am amintit opinia lui P.P. Panaitescu despre „romanitatea orientală”, concept văzut din unghiul mai larg, al istoriei culturii românești. Exemple de acest gen — încercări de teoretizare — sînt destul de numeroase, dar simpla lor enumerare deocamdată ne duce la concluzia că *epocii de consacrare a balcanismului literar artistic îi urmează — într-un raport aproape invers proporțional cu ponderea „prelungirilor” propriu-zis literare —, o epocă de aproximări teoretice interesante și fecunde ca sugestii, dar fragmentare poate și din pricina contextelor diferite în care apar*. Într-adevăr, problema balcanismului a fost atinsă mai mult lateral și cu precădere în cronici literare.⁷ Într-una din ultimele sale cărți, Constantin Ciopraga admite existența, în literatura noastră, a unor „interludii balcano-orientale”, raportate la „fondul turco-bizantin” și la „fenomenul turco-fanariot” care, surprinde exact criticul, „în expresia lui literară, a fost un mod al tragicului franc sau al tragicului deghizat, devenit fatalism ironic, sarcasm ori persiflare”⁸. Mai departe însă operează, la modul enunțiativ și cu destulă lipsă de precizie, distincții între „balcanismul de sorginte folclorică”, balcanismul „anxios”,

⁶ Sextil Pușcariu, *Limba română*, Editura Fundațiilor, București, 1940, p. 170 ; I.I. Rusu, în *Limba daco-tracilor*, Editura Academiei, București, 1959, neagă orice temei științific așa-zisei comunități lingvistice balcanice.

⁷ Cf. articolul nostru, *Sensuri ale unui termen*, în *Tribuna*, 1973, nr. 30.

⁸ Constantin Ciopraga, *Personalitatea literaturii române*, Editura Junimea, Iași, 1973, p. 113.

cel „jovial nastratinesc“ și „un altul concretizat în forme exterioare (giubea, caftan, ciubuc)“. Ceva mai limpede este încercarea Antoniei Constantinescu, care vrea să stabilească o „tipologie a spațiului balcanic în literatura română“. Astfel, ar fi „spațiul exotic“ cu interes documentar (Ion Ghica, N. Filimon), „spațiul existențial“ al experiențelor limită (P. Istrati, Z. Stancu), „spațiul spiritual“ unde eticul se convertește în estetic (M. Caragiale), în sfârșit, „spațiul simbolic“ caracteristic lui Ion Barbu.⁹ Concluziile sînt și aici cam grăbite, ca pretutindeni unde lipsește studiul nuanțat, la problemă.

Cît privește „prelungirile“ literare din veacul nostru, ele se ordonează pe o atitudine fundamentală, aceea a balcanismului înțeles în primul rînd ca e v o c a r e, lucru pe care îl realizaseră, cum am văzut, și retrospectivile lui N. Filimon și Ion Ghica. *Sensul* predominant al evocării este cel p o l e m i c, de la Cantemir, trecînd prin Filimon și Ghica pînă la Eugen Barbu. Levantinismul din *Istoria ieroglifică* anunță — prin mijlocirea lui Dinu Păturică — pe Gore Pirgu (M. Caragiale), Lică Trubaduru (H.P. Bengescu), sau pe Iancu Urmatecu (I.M. Sadoveanu), după cum tot condeiul lui Cantemir încearcă, pentru prima oară, să salveze o lume anacronică dar rezistentă în moravuri. Alteori evocarea — vitriolantă pe linia Heliade-Arghezi — se temperează dintr-o secretă (sau afișată) simpatie la Anton Pann, în romanul muzeal al lui Em. Bucuța sau în *Isarlîkul* barbian. Cele două sensuri, dacă le putem numi astfel, coexistă, deși primul — cel polemic — dă *tonul general în conformitate cu moralismul dominant în aria sud-est europeană*, tot el devalorizîndu-se însă în peiorativizare. În acest sens, m i t i c i s m u l — conturat magistral de către Ion Luca — ne interesează mai puțin decît echilibrul realizat de către celălalt Caragiale, Mateiu, între *sanctiunea etică și autocratismul estetic* al *Crailor de Curtea-Veche*. Plecînd de la tonalitatea de evocare și con-

⁹ Antonia Constantinescu, „*L'espace balkanique*“ dans la *littérature roumaine*, comunicare prezentată la cel de-al treilea Congres Internațional de Studii Sud-Est Europene, București, 1974. și al cărei rezumat a apărut în *Résumés des communications*, Bucarest, 1974, tomul II, p. 146—147.

siderînd balcanismul mai cu seamă în expresia sa etică, cîteva dintre nervurile „prelungirilor“ pe care le vom discuta concretizează alte dimensiuni *interferente* ale balcanismului. Astfel, cu Sadoveanu, Em. Bucuța, dar și E. Barbu putem vorbi despre balcanismul de „comune amintiri istorice“ (N. Iorga), la care se adaugă balcanismul moral-politic (George Magheru, I.L. Caragiale), cel predominant social (Panait Istrati), sau etic-religios (G. Galaction), dar și dimensiunea metafizică (Ion Barbu), și mai cu seamă cea *estetică*, ce rafinează evocarea dîndu-i *tonusul* general la Mateiu Caragiale, Adrian Maniu, Em. Bucuța, Ion Barbu, G. Galaction, E. Barbu, chiar Panait Istrati etc. *Răscumpărarea estetică* de care aminteam în capitolele precedente se realizează acum pe deplin, ea aducînd „prelungirile“ la același numitor. Are loc procesul, mereu mai accentuat (și mai forțat, am spune noi), de *exotizare*; este indiciul, imediat vizibil, al tendinței de mai sus. O expresie a acesteia, *pitorescul*, are în continuare un izvor ontic („teama de spațiu“ orientală, explicată și de Blaga în *Trilogia culturii*), dar e și rezultatul unei tehnici căzînd, tocmai din această cauză, în *decorativismul* ce estompează, dacă nu elimină chiar rolul său funcțional. Un rezultat ce dă culoare specifică *stilului* multora dintre „prelungiri“ este *manierismul* adoptat ca tehnică de sorginte bizantină (Adrian Maniu), sau amintînd de arabescul oriental (Em. Bucuța), dar ilustrînd — așa cum vom încerca să arătăm în ultima parte a acestui studiu — suveranitatea fenomenului de *estetizare*.

Amintirea Țarigradului

Caracterul în bună măsură *concluziv* al literaturii localizate în spațiul oriental și sud-est european — și ne gîndim la cea apoftegmatică —, ce îl definește pe un Anton Pann, de pildă, a fost asimilat și de monumentul epic a lui Mihail Sadoveanu. Monotonia acestuia, reală, pînă la un punct, este expresia unor atitudini-chintesență și, tocmai de aceea, fundamentale, aceleași. Țesătura are însă mari ochiuri lirice legănînd mioritic, la popasuri de taină sau în elogiul aproape persan al vinului și al bunătăților pă-

mîntului, adevăruri perene, fixate în tiparul parimiei, dar și în cel al romanului popular despre Sindipa filozoful ori Alexandru Machedon. Tehnica „serială”, topită în curgerea calmă a logosului, nu este doar procedeul adoptat din simple rațiuni compoziționale, deși poartă cu sine miracolul — atît de elin și de mediteranean — al echilibrului. Istorisirile devin amînări și inițieri succesive și mereu repetate, la care oamenii sînt supuși pe drumul cel lung și fără de sfîrșit, al cunoașterii. Nu întîmplător basmul s-a cristalizat ca specie pe metafora *călătoriei* perpetue. Povestirea promisă și, pînă la urmă nerostită, a Comisului Ioniță din *Hanu-Ancuței* există ca *promisiune*, aidoma inițierii care este infinită în planul timpului consemnabil, deci al istoriei. Oamenii povestesc ca să le supraviețuiască amintirea, dar și ca *să se știe*, să se cunoască odată pentru totdeauna experiența cîștigată și transmisibilă prin darul cuvîntului. *Divanul persian* reia — în altă formulă decît *Istoria ieroglifică* — disputa dintre autocratismul oriental și „democratismul” sfatului de înțelepți, al căror rol este unul funcțional. Aici, pe parcursul apelului prelungit la rațiune, hotărîrea pripită luată de către Kira-împărat se va schimba treptat în reversul său, motivîndu-se astfel, filozofic dar și ontologic, *drumul* ca amînare și, deci, ca *salvare*. În acest sens, viața personajelor sadoveniene este profund ritualică, ele refăcînd, la alte nivele, dimensiunile înțelepciunii de extracție orientală, aplecată firesc spre amintirea încă proaspătă a tipului bizantin de civilizație. Firesc, deoarece „puterii împăraților Bizanțului se cuvine laudă de a fi întors Împărăției juvaerul lui Apollon cu cei trei șerpi, răpit de persieni de la Delfi cu douăsprezece veacuri în urmă” (*Creanga de aur*). Ocrotiți de porțile Cetății și dincolo de școala Vlaherne, ce-i perpetuează, „pilaștrii de la Memfis și numerele de aur ale lui Pitagora vor domni pînă la istovirea ciclurilor” (*Viața lui Ștefan cel Mare*). Tocmai de aceea, deasupra Bizanțului vechi, pe care abatele de Marenne îl vedea cum „dormea în mormîntu-i de ruini și palate scufundate sub mahalalele de case de lemn ale turcilor”, cîntecul lui Sadoveanu tremură nostalgic. O nostalgie poate a mitului, de unde nu lipsește inorogul

sau „pasărea Alchion“, dar nici experiența socială și mai ales politică a Țarigradului. „Deocamdată — mărturisește beizade Ruset — mă apăr... nu fățiș, ci încurcat în rețele suprapuse, după metoda strămoșilor noștri de la Bizanț“. Arta primejdioasă de a supraviețui este constitutivă acestui perimetru, unde mitul și istoria se întâlnesc — ca în basm — pe aceeași lungime de undă, complementare. În tristețea tonică a re-trăirii și, mai exact, a prelungirii unui ideal de civilizație — treaptă necesară pentru marea „re-întoarcere“ în lumea arhetipală a Dekeneului — „crucile oborâte ale creștinătății, pajuri cu aripile neclintite, apăreau din când în când simbolic în cerul curat, de mari înălțimi“ (*Zodia Cancerului*). Desprinsă din „sufletul tăcerii“, fantoma mileniului de soare mediteranean și clar-viziune politică planează peste Bosforul sultanilor. Spre el se îndreaptă abatele occidental. „Cu cât merg mai spre răsărit — constată acesta cu uimire — cu atât oamenii sînt mai aproape de natură și de Dumnezeu“. Tot o inițiere, călătoria sa este o admirabilă aventură interioară. Drumurile prelingîndu-se pe sub coastele împădurite sau pe lîngă apele Danubiului îi oferă străinului prilejul de-a adăuga măcar un dram de înțelegere la justificările dureroase ale lui Ruset despre pămînturile unde, „între lumi fericite, Domnul Dumnezeu a însemnat cu degetul hotar“. Balcanism, deci? Fără-ndoială, dar unul tragic, izvorît din drama seculară a popoarelor peninsulare. Exagerată, energia individului se înscrie pe linia unei libertăți a crimei. „Mehmet al treilea a pus pe muți să strîngă în juvături pe cei nouăsprezece frați ai săi. Alții, care au ucis frați și rude, au căzut la rîndul lor...“ Domniile pămîntene urmează aceeași „lege nemilostivă“ ce implică însă și fundamente etice străvechi: „Iar Ștefan-Vodă Mușat a omorît pe Ilieș-Vodă Mușat, și Roman-Vodă fiul lui Ilie a omorît pe unchiul său, Ștefan Vodă, iar Roman-Vodă a pierit înveninat... etc.“ (*Frații Jderi*) Bizanțul cel vechi cunoscuse și el, cum se știe, umbrele autocrației dar și luminile conviețuirii sociale în Imperiul prezidat de marele polis. Aici, „la mijloc de Rău și Bun“, cum văzuse exact poetul, călătoria se repetă fie în mit (Kesarion Breb), fie în istoria nu de puține ori umilitoare (Duca-Vodă),

aceasta din urmă amintind de forța malefică a Epithimiei din alegoria amintită, a lui Cantemir. Obsesia Cetății există în paginile *Fraților Jderi*, în visul dezamăgit al „basileului” Ștefan cel Mare, precum și în veritabilul *trenoi* rostit de către Amfilohie: „Am cunoscut Țarigradul, desfătarea lumii, și am învățat la curtea cea veche a Împărăției, la Vlaherne, și la Sfânta Patriarhie. Am privit minunile lumii — bisericile împărătești și nu le-am uitat”. În sufletul lor, ca și în amintirea „noroadelor” care așteaptă „mireasă din viața autocratorilor” dăinuie „un Bizanț al tuturor veacurilor”, și nu Bizanțul „de o zi când pot să cîștige sigle și să bea vin, după ce vor luneca prin sînge” (*Creanga de aur*). Tăcerea carpatică pornește în marea transhumanță cu ochii halucinați de *lumina* Propontidei. Oamenii se mișcă cu solemnități hieratică în *călătorii* permanentizate pe aceleași itinerarii inundate de soare. „Urmîndu-și petrecerea la Bizanț”, Kesarion Breb „se bucura” de clipa trecătoare știind că, peste „alcătuirea omenească” a imperiului din *Creanga de aur*, „acea lumină nouă de aur avea să încununeze marea albastră de la miazăzi” (*Zodia Cancerului*). A doua Romă se fixează în memoria carpato-dunăreanului obișnuit să raporteze semnele rele la marea cădere de la 1453: „Căutînd oamenii vechi să-și aducă aminte cum a fost și-acum optsprezece ani când a căzut Țarigradul, s-au gîndit că iarna are să înceapă foarte devreme și-acuma” (*Frații Jderi*). Oamenii „vin într-un fel sau altul din același leagăn de civilizație răsăriteană” (*Ostrovul lupilor*). Ei au învățat de aici nu numai taina kiefului, ci și toleranța ca semn al înțelepciunii, însoțită de acel neuitat „güle-güle” (zîmbind-zîmbind) al lui Mehmet Caraiman. Sîntem departe de „tumulul oriental și balcanic”, sancționat de către autor în numele „ceremoniilor grave ale țăranilor noștri”, așezați „temeinic și tare pe o tradiție și pe o rînduială” (*Olanda*). Lipsește într-adevăr tonul burlesc, culoarea grasă sau „melancolia livrescă” (E. Barbu) a balcanicului propriu-zis. Dar aceasta nu pentru că, așa cum credea, sămănătorist, autorul, „cealaltă țară, a orașelor, e nouă, factice și balcanică” (sic!), ea neavînd, chipurile, „seriozitate și caracter” (*Idem*). Sadoveanu cunoaște e s e n ț a spiritului

oriental și peninsular, înclinat spre reveria caracteristică oricărui final de civilizație, în care Bizanțul înscrisese experiența cea mai recentă. Mehmet, ultimul Nastratin Hogea de pe coasta „mării sarmatice”, își obiectivizează suferința prin aforismul rezultat dintr-o îndelungată cunoaștere a omenescului. Personajele își transmit secretul nemuririi prin povestirea rostită la anumite ceasuri, secret pe care autorul mărturisește a-l fi descoperit „după în-deletniciri cărturărești de patruzeci de ani, care, cu ajutorul lor, ne-au îngăduit să scoatem în vileag povestea cea adevărată” despre tânărul Ferid și Kira-împărat (*Divanul persian*)¹⁰. Paragrafele de început ale capitolelor amintesc de vechile cronografuri bizantine ce aparțin și tradiției culturale a Principatelor. Astfel, în primele pagini din *Frații Jderi* citim „Despre hramul sfintei mănăstiri Neamțu, la anul de la Hristos 1469 și despre o istorisire a lui Nechifor Căliman, starostele vânătorilor domnești.” Sentimentul final ale lectorului este acela că se află — și lucrul s-a mai spus — în fața unei opere dimensionată epopeic. Aceasta, pentru că *evocarea* sadoveniană este cîntecul grav al permanenței neamului legat de „hotarul” trasat cu „degetul” istoriei dramatice, dar și de romanitatea orientală însemnată cu pajura legendarilor bazei.

„Duhul balcanic”

„Caragiale este, după Anton Pann și N. Filimon, un mare promotor al balcanismului în sens larg, al unui spirit la punctul longitudinal real ocupat pe continent.”¹¹ În ce ne privește, sîntem de părere că, în istoria balcanismului literar românesc — așa cum l-am analizat pînă în prezent

¹⁰ Studiul, pe baze comparatiste, închinat romanului popular *Sindipa filosoful* și *Divanului persian*, precum și cel despre ciclul scriitorului bulgar Iordan Iovcov, *Noaptea din hanul Antimovo*, raportat la *Hanu Ancuței*, vor fi efectuate în volumul următor celui de față, avînd ca obiect cîteva permanențe literare sud-est europene. Primul a fost publicat, recent, în *Sinthesis*, II, 1975, p. 173-180.

¹¹ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 442.

— I. L. Caragiale constituie punctul final al unei direcții și nicidecum chintesența întregului fenomen. Autorul lui *Kir Ianulea* prelungește spiritul balcanic pe linia consacrată de Anton Pann, istovind-o. Colportorul tipograf era balcanic fără s-o știe. Caragiale devine expresia, fără precedent, de conștientizare a acestui fapt, reușind să se detașeze polemic, dar cu mijloacele și temperamentul balcanicului. Aplecarea parodicului spre șarjă se realizează în forme expresive îndelung elaborate, explicate intuitiv de către consăngeanul Paul Zarifopol¹². Ca sensibilitate și atitudine („Văd enorm și simț monstruos“) dramaturgul aparține vremii lui Pann, câștigul e însă eminent estetic, caracteristic veacului nostru. *Momentele*, de pildă, immortalizând ceea ce calitatea sa de ascutit observator social îi oferea. Kir Ianulea e contemporan cu Anton Pann, dar expresia concentrată distilează farsa pînă la obținerea trăsăturilor de gravură. Evocarea se sublimează în lexicul savuros din evul fanariot, căruia autorul îi surprinde, exactă, atmosfera. Logoreic și expansiv, dar stereotip ca mod de a gândi, chiar absurd prin gestul și limbajul neacoperit de act, *Mitică* moștenește de la Nastratin jocul retoric. de astă dată pur, dar și *conformismul* său, în dosul căruia descifrăm criza socială generată de anacronismul procesului de formare (încă !) a societății noastre urbane, de unde nu lipsește „mascarada hilară a unei mahalale care s-a luptat să ajungă la rangul de metropolă“¹³. *Nastratinismul* e considerat, limitativ, drept etalon al bufoneriei autohtone, de unde tentația permanentă de caricaturizare pînă și a tragicului. Dincolo de reabilitarea, în sens estetic, a mahalagismului și, prin el, a anecdoticului ce-și păstrează, oricum, respirația scurtă în *Pastramă tru-*

¹² Paul Zarifopol, *Pentru arta literară*, vol. I, Editura Minerva, București, 1971, p. 181 : „Scrișul este lucru mut ; și-i mare canon pentru un meridional să lucreze pe tăcute. Îmi vine a crede că tocmai necazul și sila aceasta, dușmană firii sale, dezlănțuie o energie particulară în sufletul meridionalului constrîns la munca tăcută, și-l face să-și lucreze scrișul cu o trudă înverșunată, care explică destul de bine mult citata perfecție stilistică a literaturilor sudice.“

¹³ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 32.

fanda de pildă, spiritul caragialesc se complace în sine însuși, intrînd în el „ceva din vechea «pehlivănie» și din mai vechiul caraghioslîc sofistic al cinicilor”¹⁴. Avînd sentimentul, dezvoltat hipertrofic, al sociabilității și dotat cu *geniul replicii*, Caragiale scrie „o proză articulată pe efectele interpretării orale”¹⁵ reeditînd deci, după Pann, tipul auditiv al balcanicului. Nervul polemic, moștenit de la generația trecută, este acompaniat de maliție și, finalmente, de acceptarea realității „date”. Mitică, ni se sugerează, este o permanență, chiar dacă discutabilă din unghiul autohtonizării și, mai ales, din cel al unilateralizării — în peisajul bucureștean — a lui *homo duplex* balcanic. Omul Caragiale îl reprezintă însă cu prisosință în ipostaza exilului berlinez, concomitentă — tocmai atunci! — cu întoarcerea la izvoarele de înțelepciune ale Orientului. „Era — notează Em. Bucuța — ca o întoarcere și o adîncire a lui Caragiale între ai lui, de unde și de cînd venise, iar aceasta tocmai spre sfîrșitul vieții.”¹⁶ Are loc și aici „eterna reîntoarcere”, dar, spre deosebire de eposul sadovenian, ea urmează traseul spiritului buf, „schimonosit — credea același Călinescu — de prea multă inteligență plastică”. Acidul lui Heliade avusese, înainte de Caragiale, efectul dizolvantului; în „golul” astfel creat, *Momentele* stabilizează, după canoanele „burgheze”, clasice, mecanica „formelor fără fond” cu știința singulară a înscenării și autopastișului dramatic. Moralismul lui Caragiale este unul implicit, subtextual, scriitorul face abstracție de *lamento*-ul structurator al celeilalte direcții din balcanismul nostru literar, și aceasta din pricina studiului *ricoșeu antonpannes*, împins acum *in extremis*. Spiritul buf își află — după momentul Pann — echivalentul estetic genial. Ca și predecesorul său, Caragiale nu

¹⁴ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 434.

¹⁵ Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice*, Editura Minerva, București, 1972, p. 68.

¹⁶ Em. Bucuța, *Pericle Papahagi și Caragiale*, în *Pietre de vad*, vol. IV, Editura Casa Școalelor, 1944, p. 345. Em. Bucuța e de părere că dramaturgul „descoperise la macedoneni — prin intermediul lui Pericle Papahagi — anecdota orientală, plimbîndu-se ca un pendul de ceasornic între *O mie și una de nopți* și *Isprăvile lui Nastratin Hoge*” (p. 347).

inventează ; el acceptă modelul și, mai ales, îl rafinează învecinându-și arta cu aceea a narațiunii orientale, șablonizată prin folosință seculară. *Abu-Hassan* face concurență artistică frumoasei povești din *Halima*, după cum *Kir Ianulea* este o superbă demonstrație de naturalizare a cunoscutului *Belphagor*. Aforistică, expresia lui Caragiale („Sînt vechi, domnilor !”) punctează conștiința propriei tradiții, re-verificată din unghiul permanentizării sale în edificiul operei. Dacă, pe de altă parte, „suflul scurt al prozei sale e dictat de lipsa de durabilitate a conflictelor reale”¹⁷, este la fel de adevărat că vocația pentru epic a sud-esticului se supune fenomenului estetic de fragmentare. El este validat nu numai de către Caragiale, ci și de structura elegiac-poematică a *Crailor de Curtea-Veche*, de substitutul etnografic în cazul *Fugii lui Șefki*, sau de literatura lui Panait Istrati ce — esențial confesivă — nu dobîndește totuși amplitudinea romanului, salvîndu-se, în schimb, prin vitalitatea, deloc întîmplătoare în acest spațiu, a eposului prin excelență, povestirea. *Concentrarea formală* are, în acest caz, o funcție compensatoare, materializîndu-se pe tiparul *nuvelei*, specie de mare rigoare a formei. *Kir Ianulea*, *Abu-Hassan*, *La hanul lui Mînjoală* ș.a. sînt modele ale genului cultivat și de către un scriitor ca Gala Galaction.

Oricum însă, la o lectură mai atentă, nuvelele și „momentele” vădesc automacerarea interioară a spiritului nas-tratinesc, Caragiale anticipînd categoria modernă a *absurdului*. Ca și Pann, dar altfel decît „helenul” Ion Barbu, creatorul lui Dandanahe este un „graeculus” pentru care inteligența este, de multe ori, „eternizarea în gol a unei facultăți suficiente în sine”¹⁸. Aparținînd „duhului balcanic” — după expresia lui Pompiliu Constantinescu —, dar fără ca acesta să fie revendicat integral, Ion Luca marchează apogeul și, în același timp, punctul final al unei atitudini și sensibilități cu antecedente ilustre (Anton Pann), dar suferind acum procesul de totală convertire în estetic, în cuvîntul ce — țîșnit din verva meridionalului — necuperează trecutul și fixează prezentul, eternizîndu-l.

¹⁷ Mircea Ciobanu, *Isarlîk*, în *Luceafărul*, 1967, nr. 40.

¹⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 434.

În istoria noastră literară, Panait Istrati (1894-1936) constituie un adevărat caz, al cărui dosar a fost alcătuit de către posteritatea fascinată încă de picarescul unei existențe hrănite cu mirajul Mediteranei. Scriitorul e o natură solară, impresionantă prin franchețea deseori ostentativă ce însoțește — între Brăila copilăriei și Egipt — crezul umanitarist și visul de egalitate socială. Mai mult enunțat în exegeza critică, *orientalismul* este intrinsec operei istratiene. Aceasta, în pofida contestării drastice formulate de către Nicolae Iorga, în temeiul incompatibilității prozatorului, ivit peste noapte, cu specificul național¹⁹ părere la care se raliază — mai ponderat ca ton dar la fel de caustic — și Ovid Densusianu. Recunoscînd în paginile tumultoase ale *Chirei* doar „un fel de reportaj din viața balcanică“, mentorul de la *Vieața nouă* respinge „bestialitățile și smintelile orientale“²⁰ semnate de către autorul neuitatului *Căpitan Mavromati*. Spre a c c e p t a r e a orientalismului său, un prim pas este făcut fără prea mare entuziasm, de către E. Lovinescu, care pornea de la constatarea că „nici haiducul național, nici vagabondul rus nu constituie elementul esențial al literaturii d-lui Istrati“, deoarece „firul legăturii spirituale se urcă, mai degrabă, spre povestitorii orientali ai celor *O mie și una de nopți*“. Ciclul arab s-ar caracteriza prin „miraculos și invenție, aventură fără preocupări psihologice și etice (sic! — n.n.), literatură... fără intenții artistice, literatură mobilă, nepăsătoare, pătrunsă de o ataraxie universală, fatalistă, deci clasică oarecum prin mulțumirea de sine (?), proaspătă totuși prin naivitatea cu care sînt povestite întîmplările vieții...“ Unilaterală prin reducerea la numitorul comun al negațiunii și contradictorie în esență, „definirea“, în acest mod, a *Halimalei* și, prin ea, a spiritului oriental îi permite criticului o delimitare cel mult intențională. „În cadrele acestei feerii orientale îndepărtate —

¹⁹ N. Iorga, „Haiducii“ în franțuzește, în *Ramuri*, an. XVIII (1924), nr. 14—15.

²⁰ Ov. Densusianu, *Mișcarea intelectuală la noi și în străinătate*, în *Vieața nouă*, an XX (1924), nr. 6—7.

conchide acesta — Istrati a reușit să integreze un *orientalism apropiat* (s. n.).“ El ar fi reductibil la „mahalaoa pestriță“ a Brăilei, sublimată în „coloare locală de un pitoresc neașteptat“, la „mișcare fără scop și invenție fără știința gradației și compoziției“, reductibil, în fine, „la aventuri inepuizabile, al căror sens moral nu trebuie (din nou !) căutat“²¹. În „orientalismul apropiat“ va înainta ceva mai mult Ibrăileanu, care argumentează, e drept, parțial și în aparență antitetic enunțul lovinescian. „Istrati, om din Orient, nu e un «oriental»... Ceea ce trece prin toată opera lui, ceea ce se zbate în ea este lupta — chiar împotriva fatalității.“ Dincolo de înțelegerea, la fel de simplistă, a Orientului, ce „nu luptă, se resemnează și face filozofie“, Ibrăileanu viza tocmai o coordonată a *balcanismului*, cu toate că ea nu se bucură de o formulare expresă : „În opera lui Istrati e o tensiune de voință de la început până la sfârșit. O tensiune care dă și caracterul special al compoziției și stilului.“²² Mircea Eliade vorbește și el despre „formula vitală“ existentă în povestiri²³, pe care autorul însuși o va confirma punându-se, mai târziu, sub zodia unui Orient mult deosebit de cel ataractic, nepăsător ș. a., al accepției curente : „...dintre toate neamurile de povestitori — afirmă scriitorul — orientalul este acela care se revarsă ca un torent...“²⁴ în istorisiri reconfortante. Aceasta, fiindcă aici „omul cel mai păcătoșit păstrează permanent — spre deosebire de occidental — emoția primului său contact cu pământul, fiindu-i străină uscăciunea sufletească“²⁵. Dealtminteri, aversiunea autorului față de „civilizația morală“ a Occidentului revine pe parcursul multora dintre scrisorile adresate lui Romulus Cioflec sau Romain Rolland. Înțeles astfel, Istrati se în-

²¹ E. Lovinescu, *Panait Istrati*, în *Rampa*, an. VIII (1924), 4 oct.

²² G. Ibrăileanu, *Panait Istrati* : „Chira Chiralina“, în *Studii literare*, Editura Cartea românească, 1930, p. 168.

²³ Mircea Eliade, *Reflecții asupra lui Panait Istrati*, în *Universul literar*, 1924, nr. 40.

²⁴ *Ce este arta literară* (1934), în *Panait Istrati, Pentru a fi iubit pământul*, Editura Tinerețului, București, 1969, p. 114.

²⁵ Panait Istrati, *Artele și umanitatea de azi* (1932), în *Pentru a fi iubit pământul*, ed. cit., p. 17.

tilnește — cel puțin pe latura de mai sus — cu temperamentul exploziv al balcanicului, ce se eliberează fie în cîntecul tonic al albanezului *Kir Nikola*, în amintirea despre tînărul Mavromati sau în idealul peninsular al haiduciei, fie în „dezangajările”²⁶ efective, de culoare picarescă și sentimentală, rezultată din neacceptarea fățișă a orînduirii bazate pe exploatarea individului. Balcanismul lui Panait Istrati trebuie văzut deci nu atît ca o *dramă istorică* supusă, în ciclul *Haiducilor*, romanțării, ci una în primul rînd socială, contemporană autorului și pe care, așa cum vom vedea, individul izolat n-o poate remedia, dimpotrivă. „...*Destinele proletarului oriental* ne vorbesc cu puterea unei mărturii autentice”, observa cu pertinentă Tudor Vianu într-un studiu de bază pentru problema noastră.²⁷ Mediul de tranziție al porturilor — un fel de Far-West al României —, în care „de sute de ani se continuă un proces de infiltrație balcanică”, este caracterizat exact prin oamenii ce-l populează, „mînați de-o aprigă nevoie de a-și cuceri un loc pe lume”. Ei sînt niște „*naturi impetuoase, întreprinzători și harnici la ocazie și străbătuți de un nostalgic sentiment al lungimii și lărgimii pămîntului*. Firi individuale, care știu că bucata de pîne pe care o mănîncă nu și-o datoresc decît lor și care sînt aduși astfel să prețuiască *energia personală* mai presus de orice... Cred în *omul absolut* și în *omenie* care este aceeași în toate părțile, sau cînd o deziluzie amarnică le rănește su-

²⁶ Pericle Martinescu, *Panait Istrati*, în *Retroproiecții literare*, Editura Cartea românească, București, 1973, p. 65. În spiritul mărturiei citate, a lui Istrati, criticul îl raportează pe acesta la André Gide, pentru a diferenția, credem prea hotărît, „între ceea ce formează motorul conștiinței occidentale — creierul — și ceea ce dă amploare mișcărilor conștiinței orientale: inima” (*Ibidem*). Evocarea lui Kazantzakis din 1929, și publicată de către Eleni Kazantzakis în *Adevărata tragedie a lui Panait Istrati* (1938), operează aceeași demarcație: „Panait e un suflet plămădit din sînge și carne, care nu-și bate capul cu noțiunile abstracte și se înăbușe în cercul strîmt al rațiunii occidentale” (cf. Pericle Martinescu, *Cine este Alexis Zorba?*, în *Secolul XX*, an. III (1963), nr. 9, p. 244.

²⁷ Tudor Vianu, *Panait Istrati: „Chira Chiralina”*, în *Scriitori români*, Editura Minerva, București 1971, vol. III, col. „B.P.T.”, p. 185 și urm.

fletele se îndoiesc de omenie și detestă *radical* pe om“, vădindu-se astfel, și în cazul acestei opere, comportamentul lui *homo balcanicus*. „Senzualitatea naivă“ a Chirei, „lipsită de orice perversitate“, coexistă cu „singurătatea inconsolabilă a omului“ care rățăcește, asemeni lui Barba Iani — un fel de înțelept antonpannesc — prin Orientul ce-l născuse odinioară pe „filosoful stoic, răsărit în amurgul imperiului roman“. Panait Istrati țese deci și el, alături de ceilalți *balcanici*, la „pânza care ne ține prin mii de legături trainice de colțul acesta de viață al Europei sudice și răsăritene“. ²⁸ Criticul, al cărui olimpianism era traversat de secrete nostalgii solare, vedea în creatorul lui Adrian Zograffi „un om de-al nostru și fiu al Mediteranei“, „o fișie ruptă din trena vînturilor dezlanțuite peste mările calde ale Sudului“. ²⁹ Dorința de evocare epică este cenzurată aici de spiritul lucid, însă ea va erupe în „hagialîkul“ de mai târziu al lui Geo Bogza, entuziasmat de lectura *Chirei*. ³⁰

Într-adevăr, o lume compozită trăiește clocotitor în paginile străbătute de poezia subtextuală a depărtărilor, sau de aceea, frustă, a lui *Codin*. ³¹ Umanitatea ultragiată își poartă mizeria cu demnitatea dar și cu omenia, devenită proverbială, a răsăriteanului. Neamurile străine, „plecate după procopseală, dar reduse acum la lupta pentru trai, veșnic muncite de nostalgia patriei, nădăjduind mereu s-o revadă într-o zi și sfîrșind, întotdeauna, prin jalnice țintirimuri“ (*Autobiografie*) conferă atmosferei aspectul policrom și temperamental din mediile cosmopolite. „Greci visători și berbanți; turci cu fețe severe, grecoaițe sprîncenate și melancolice; cadîne indolente“ (*Ibidem*) trăiesc vermicular și anacronic alături de Comorofca hamalului Codin, sau de drama lui Moș Anghel, fie-

²⁸ Tudor Vianu, *La mormîntul lui Panait Istrati*, în op. cit., p. 191.

²⁹ *Ibidem*, p. 190,

³⁰ Geo Bogza, *Scrieri în proză*, vol. IV, p. 477—478.

³¹ „Pentru prima oară (la citirea *Chirei Chiralina* — n.n.) ...aveam impresia că grecul, bulgarul, românul, albanezul și-ar fi dat mîna... încărcați pînă la refuz cu o nebună dragoste de viață...“ (Yașar Nabi Nuyr, *Patruzeci de ani cu Panait Istrati*, în *Gazeta literară*, 1967, nr. 37.)

care jalonînd *aventura* esențială, zugrăvită în „culorile viguroase ale unui roman spaniol“ (Blasco Ibañez). Nebănuită pentru sinucigașul de la Nisa, ea se consumă frenetic *Printre golanii din Grecia*, pe drumurile Libanului sau ale Siriei, precum și în Egiptul la care mereu se va întoarce, dominat de himera libertății totale. Povestitorul rămîne un „graeculus“, prin limpezirea permanentă a conturelor interioare. Exotismul este aproape exclus și dintr-o îndelungată familiarizare cu spațiul oriental, dar și fiindcă peisajul ce-l interesează este în primul rînd unul uman, aflat în continuă fierbere, ca și aventurierul mînat de impulsuri, aidoma celor ce declanșează și înseriază istorisirile într-un flux unic, neînterupt. *Călătoria* structurează — estetic vorbind — experiența omului ce elogiază dorința de a cunoaște, „această putere care îngăduie inimii noastre să țină piept existenței, micșorînd satisfacția și combătînd restriștea“ (*Țața Minca*). Ca și în cazul lui Anton Pann, sîntem departe de Orientul de ilustrată poștală; Adrian ascultă pe malul Dunării povestea lui Stavru despre *Chira Chiralina*, îl reîntîlnim apoi la Cairo, în „cafeneaua-restaurant a unui evreu român“ (*Dragomir*), participă la *O serată teatrală la Damasc*, ori realizează parodia unui dialog socratic la poalele Muntelui Athos (*Călugări la Sfîntu-Munte*). Tumultoase, sentimentele irump la fel, în pofida decorului schimbat. Damascul, Cairo, Pireul, Alexandria sînt locuri familiare pentru vagabondul îndrăgostit de Mediterana. Uimirile sînt rare, lipsește contemplația îndelungată, ea fiind înlocuită cu neastîmpărul omului din familia lui Alexis Zorba, incapabil să se fixeze. Odissea modernă a eroului lui Kazantzakis este anticipată, la dimensiunile sensibilității lui Adrian Zograffi, „moralist și sceptic“, dar subjugat, în același timp, de „lumesc și senzorial“ (H. Zalis). Străvechiul *carpe diem* este asimilat cu vehemența sudicului, aproape nepăsător la vestigiile Egiptului, de pildă: „Cît despre muzeul din Bulac, mumiile sale m-au scîrbit și restul m-a obosit“. (*În lumea Mediteranei — Răsărit de soare.*) Îl impresionează, în schimb mizeria Orientului; „Sînt foarte rari arabii săraci care să n-aibă ochii cu puroi. E un spectacol îngrozitor. Pretutindeni întîlnești

ființe sărmene, bărbați și femei cu copii în brațe, cerșetori sau aproape cerșetori..." (*Idem*) Compasiunea e totală și se manifestă zgomotos, indiferent că descoperim grăuntele de lumină în sufletul tragicului Codin, cel „cu o mușcată la ureche” și cu speranța într-o prietenie adevărată, fie că asistăm la munca nocturnă a „veneticului” Kir Nicola sau la ultimul capitol din viața lui Mavromati. Nu lipsește, schițată în cărbune, tipologia lui Păturică, ce apare „conform legii orientale a parvenitismului eroic”. Oameni ca Sima Caramfil, ne avertizează scriitorul, „nu vin pe lume decât prin părțile astea ale Orientului Levantin. Ei vin întotdeauna săraci lipiți pământului, buni și circumspecți, îndrăzneți și lași, inventivi și mediocri, generoși și avari, entuziaști și rigizi, șireți și mărginiți. Ei fac întotdeauna avere” și se ruinează datorită aceleiași energii personale excedentare, fiindcă „patima (dorința — n.n.) este în Orient o scînteie care strălucește în pîntecul oricărui viermușor omenesc și poate, dintr-o zi pe alta, să devie un vulcan” (*Țața Minca*). Față de realitățile sociale, atitudinea fundamentală nu putea fi decât polemică: cultul vieții terestre trece — la toate nivelele — dincolo de marginile îngăduite de „absolutismul etic” (Al. Oprea), specific sud-estului și caracterizînd idealul de viață al multora dintre personaje. Floricica (*Cosma*) — ipostază a Chirei prin voluntarismul său — caută „fericirea toată” și, negăsind-o, își pune viața în joc dorind să guste deliciile clipei. Violența eroticului și — formal — a limbajului oferă măsura libertății depline, în realitate fictivă, a individului. Materia se întoarce împotriva ei însăși automacerîndu-se, precum Chira. Clipa, odată oprită, se pulverizează tragic, iar apelul la trecut se înscrie pe aceeași contradicție de bază, motivînd eșecul estetic și ideatic din finalul eposului haiducesc. Haiducia, ca model de viață peninsulară în condițiile supremației otomane, semnifică și re-punerea în drepturi a individului, a valorii sale. Haiducia devine astfel expresia unei idei dragi în umanismul răsăritean. Oprimarea îndelungată, datorată autocrațiilor orientale, duce la explozia justițiară a palicarului, frate bun cu haiducul nostru. Apariția sa, determinată istoric, este viguroasă în creații de

factură baladescă, ce reușesc să recompileze dimensiunea eroului. Și la Istrati întâlnim astfel un balcanism de evocare. Haiducul Cosma este robul propriei sale libertăți, ceea ce explică plecarea sa în codru din impulsuri mai mult temperamentale... Prin exces, libertatea se preface în contrariul său și eroii suportă această lecție de morală sfîșiați de luciditate sau, dimpotrivă, ca în cazul Chirei, cu inocență pură. Iată de ce personajele sale sînt învinse de la început, purtînd semnul tragic al predestinării. Spre deosebire însă de Em. Bocuța de pildă, fatalismul nu e acceptat, lucru intuit încă de Ibrăileanu. Personajele nu pot fi, în esență, decît „negatoare“, clădite pe „nobilul refuz“ și multiplicînd, așadar, „atitudinea fundamentală, autentică, a scriitorului“. ³² Elogiul vieții senzoriale și al kiefului este firesc și compensatoriu prin hiperbolizare. Vitalismul debordant ține de o permanență aureolată mitic în personaje simbolice, precum Ieremia care „apucă oala plină, o goli fără să răsufle, apoi îi apucă marginile între fălci, mușcă din lutul ars ca dintr-o felie de piine, o ronțai în măsele și scuipă bucățelele zdrobite pe masă“ (Cosma). Dincolo de gestica largă a basmului, *Kyriacodromionul* rostit în fața arhontelui de către haiduci desfășoară poematice o comună și nemăsurată sete de viață. „Pentru noi sînt roadele pomilor și umbra copacilor. Pentru noi raza soarelui, zeama strugurelui, carnea berbecului ș.a.“ (Idem) Golind „deopotrivă cupa cu ambrozie și cea cu otravă“ ³³, eroii istratieni ilustrează coexistența extremelor ce-l definesc pe balcanic, la care *aplecarea spre terestritate este egală, în paroxismul trăirii, cu revolta împotriva cărnii*. Cuvintele din urmă, rostite de către Anghel putrezind de viu, aparțin ascetului de școală răsăriteană. Ele pregătesc, aproape paradoxal, partea a doua a cărții, tocmai povestea despre teluricul Cosma: „Vreau să-i spun tinerelului ăstuia adevărul despre nebunia patimilor... Bucuria înșelătoare a lui Cosma și suferințele lui

³² Aurelia Batali, *Prefață la Panait Istrati, Chira Chiralina, Moș Anghel*, Editura pentru literatură, București, 1969, col. „B.P.T.“, p. 9—10.

³³ Al. Oprea, *Panait Istrati*, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 133.

adevărate... Plăcerile lui deșarte și scrișnirile lui din dinți... Arată-i cruzimea dumnezeului ăstuia nebun, care a făcut carnea ca să aibă numai ce chinui... Și prăpădul care-l pîndește pe cel ce se lasă tîrît de furia simțurilor..." (Moș Anghel) Există aici renunțarea în litera creștinismului primitiv, expusă totuși cu violența celui obișnuit să trăiască cu toate simțurile. Departe de ataraxia *stylitu-lui* oriental, eroul lui Istrati este adînc sfîșiat lăuntric pe considerente morale, absolutizate; patima cărnii și puritatea spiritului coexistă într-un singur individ, al cărui tragism structural rezidă în imposibilitatea concilierii. Rolul, în acest context, acordat *blestemului* este unul funcțional („Viermii cei neadormiți“ îl devoră la propriu pe Anghel) tocmai aici, unde ecourile literaturii omiletice proliferază „într-o lume care nu găsisese puntea ce duce de la patriarhalismul ei la cadența modernizată a vieții ce își începuse dominația spre sfîrșitul de veac”.³⁴ Prin sfîrșitul, ca și prin „evoluția” sa, Anghel devine parodia tragică a propriei sale proiecții imaginare, după loviturile primite „din partea sorții nemiloase”. Excepție face întrucîtva Barba Iani, care crede că găsește totuși în sine posibilitatea de a comunica cu semenul în suferință. „Tot pămîntul binecuvîntat al Levantului ți se va deschide cît e el de mare și de liber în fața ta, da, liber... Dar cu o singură condiție : să stai în umbră, să te pierzi în gloată, să nu te bage nimeni în seamă, să faci pe n-aude, n-a vede...” (Chira Chiralina) În cuvintele de mai sus descifrăm concluziile unei colectivități îndelung oprimate, care căuta astfel o modalitate de eliberare interioară, desigur iluzorie.³⁵ De aceea, poate, chemarea tonică a vînzătorului („Hai la salep... Vine salepgiul !...”) este însoțită, în subtext, de acel neconținut „More ! Aman !”, adevărat *lamento* oriental, „refren straniu și de nedescifrat”,³⁶ plin

³⁴ Perpessicius, *Panait Istrati*, în *Jurnal de lector*, Editura Casa școalelor, București, 1944, p. 189.

³⁵ Tudor Vianu, în *Panait Istrati: „Chira Chiralina”*, ed. cit., comentează în acest fel paragraful citat și de noi : „Dacă mîntuirea nu se află în semeni, ea zace ascunsă în tine : trebuie numai s-o dezgrădinezi...”.

³⁶ Apostolis Monastirioti, *Prezentare la Panait Istrati*, *Neranțula*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 7.

de tulburătoare poezie. Frate bun cu Anghel, Barba Iani ajunge și el să-și contrazică propriul fel de viață. „Mai curînd sau mai tîrziu, omul cu judecată ajunge să pri-ceapă deșertăciunea simțurilor, care tulbură liniștea și mîntuie viața...” (*Chira Chiralina*). Psihici în primul rînd, estropiații lui Panait Istrati mărturisesc un progres față de cei din *Scrisorile* lui Ghica, de pildă, mai apropiați de caricatural și pitoresc, dar și de blazonul de rafinată poezie al Penei Corcodușa. Dragomir, Stavru, Epaminonda ș.a. sînt chinuiți de conștiința propriei decăderi, iar sentimentul culpei le provoacă dorința de răscumpărare etică și, implicit, estetică (prin povestire, relatare), *dorință proiectată în ipostazele ce alcătuiesc marele miraj oriental al lui Fata Morgana*.³⁷ Esența prozei istratiene este *confesiunea* ce descarcă o conștiință torturată, apăsată de sentimentul — devenit organic — al vinovăției. De aici, goana după un umanitarism reclamat în gura mare, sau regretul după vîrsta de aur a copilăriei. Încercînd să „prindă” fantoma frumoasei Chiralina, degeneratul Stavru ascunde o mare candoare sufletească. El „re-face în Levant aventura lui Ulisse, schimbînd imaginea Itacăi într-o siluetă grațioasă, oglindită cîndva în niște ochi de copil”³⁸. Chira Chiralina rămîne visul dureros și superb, cu acțiune purificatoare și conferind, în aceeași măsură, rezistență vagabondului care se angajează în rătăcirii nesfîrșite. Marcu și Epaminonda sînt atrași de mirajul fascinant al *Neranțulei*, evocată de melodia inimitabilă prin tristețea senină ce impregnează „țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine” (Mateiu Caragiale):

³⁷ Există și tendința unei răscumpărări sociale, însă neconvîngătoare, atît ideatic cît și estetic, deși pornește de la o bănuită dezbatere etică (cf. „convertirea” apostolică a lui Sima Caramfil din *Țața Minca*).

³⁸ Gabriela Maria Pinte, *Viziunea infantilă la Panait Istrati*, în *Ramuri*, 1971, nr. 3. Cf. și Al. Oprea, *Panait Istrati, Un chevalier errant moderne*, Editura Cartea românească, București, 1973, p. 116: „Chira Chiralina finit par revêtir la signification d'une illusion, d'un mirage, symbolisant la rêve jadis, de l'enfance passée dans la citadelle asise au bord du Danube”.

Pe țărmul mării, pe prundiș,
Neranțula fundoti
O fecioară își clătea fusta,
Neranțula fundoti.

Sensul ascuns al dorinței și pica rescului se luminează abia acum, în pagini de mare poezie, relevându-se, în același timp, intuiția unei compoziții unice, căreia i se subsumează întreaga operă. Sensul drumului străbătut de Stavru sau de către îndrăgostiții irecuperabili caracterizează o geografie particulară, animizată de imaginația scriitorului: Siretul visează să-și conducă iubita, pe Bistrița cea frumoasă, „pînă la Marea Neagră și chiar mai departe, cu gând să-i arate ținuturi unde sînt portocale și rodii” (*Țața Minca*), în timp ce Brăila, „paceaură planturoasă”, se oferă Dunării — „amantul ei” — ca „o ofrandă ispititoare” (*Neranțula*).

Temporal vorbind, sensul general este, în mod paradoxal, de la *istoria* contemporană către *basm*, trecînd prin *baladescul* culturii peninsulare din ciclul *Haiducilor*. Evocarea de care aminteam mai sus este certificată de staționarea în orizontul — purificat prin amintire — al Chirei, și ea nu poate îmbrăca decît haina ficțiunii prin excelență, basmul. Pe de altă parte însă, se trimite la o epocă de tristă amintire și din intenția personajelor de-a se *disculpa*, chiar dacă parțial. Reîntoarcerile la prezentul grotesc și tragic sînt obsesive, marcînd, împreună cu plonjările spectaculoase în trecut, cei doi poli între care înregistram, inegale, variațiile de amplitudine ale povestirii istratiene. Evocările, respectiv istorisirile, alcătuiesc, aproape fără excepție, *justificările dramatice* ale unui spirit neliniștit, înarmat mai mult cu candoare în fața fluxului capitalist. Revolta se consumă „în genunchi”, deoarece scriitorul înțelegea destul de vag dialectica forțelor sociale din epoca sa. Rădăcinile obiective ale procesului de decădere morală și fizică sînt căutate cu obstinație în rememorări chinuitoare, „eliberate” prin actul amintit, al confesiunii, al spunerii. „Șeherezada, adică povestitorul,

e sufletul opresat de ceea ce are de spus”,³⁹ afirmă autorul în spiritul „vitalismului” său „oriental”. Relatîndu-și suferințele, Stavru își justifică vinovăția fără să o diminueze, fiind îndreptățit — și prin acest din urmă fapt — să administreze, tocmai el, o lecție de morală lui Adrian și Mihail : „Vorbesc pentru ca să vă dau, eu, omul imoral, vouă, moraliștilor, o lecție de viață” (*Chira Chiralina*). Înainte de a fi sublimată prin cuvînt, „lecția de viață”, dură, este oferită tînrului frate al Chirei de către epoca fanariotă, față de care atitudinea polemică se accentuează alunecînd în caricatural și șarjă, ca în acest tablou de epocă : „...arnăuții de strajă dormeau și ei de-a-n picioarele, împopoțonați cu ilicele lor cu mîneci largi și despicate, cu șalvari strînși la gleznă, cu papuci cu canaf în vîrf și cu fesul mic alb pus caraghios pe-o ureche, ca o ciupercă. haine de caraghioși de bîlci, acoperiți de broderii, horbote, cu fireturi și șireturi, încărcăți cu pistoale și iatagane, bune să sperie femeile însărcinate” (*Cosma* — s.n.). Condeiul n-are vigoarea întîlnită la Ion Ghica sau la descriptivul Filimon, ceea ce nu-l împiedică pe autor să creeze o pictură de gen. În odaia arhontelui Samurakis — frate bun cu Trîntorul lui Mateiu Caragiale — reținem „două blănuri mari de urs, cu capetele rezemate de niște suluri de catifea roșie. Patru lumînări de ceară pîlpîiau încet într-un sfeșnic de argint și își amestecau mirosul lor de miere cu aroma de cafea turcească și de tutun oriental” (*Cosma*). Cazurile de acest fel sînt totuși foarte rare, povestitorul fiind, asemeni lui Anton Pann, un *auditiv*.

Spațiul uman, prelungit pînă în Brăila copilăriei lui Istrati, este prezidat de o dramă multiseclară. „Căci — afirmă Stavru — pe ramura românească dinspre partea mamei se altoiseră trei neamuri diferite : turcesc, rusesc și grecesc, după asupritorii care stăpîniseră țara în trecut” (*Chira Chiralina*). „Manelele turcești molatece” împreună cu „pastoralele grecești” și doina românească alcătuiesc melodia unică cu care se confundă imaginea de fum și falsă răscumpărare, a Chirei. Aceasta pentru că

³⁹ Panait Istrati, *Ce este arta literară*, în *Pentru a fi iubit pămîntul*, ed. cit., p. 114.

amăgirea rămîne ceea ce e : Chira n-o să mai apară nicio dată, Neranțula trăiește doar în cîntecul obsedant, în timp ce în Brăila „patru căi curmă aleanul celor zece brațe“ îndreptate spre Dunărea cu „șerpîi săi lucioși“. Așa cum mărturisea de altfel în răspunsul-invectivă adresat lui Iorga, autorul a transformat „chiotul“ baladesc despre Chiralina în „simfonia“ intens nostalgică a unui întreg spațiu. Ea formează, alături de motivul mioritic și împreună cu mitul lui Manole — supus și acesta geniului liric al românului — cele trei fațete ale *tipului nostru tragic*. Aici stă, credem, adevărata autohtonizare a lui Panait Istrati alături de „înnoirea tradiției populare, din lotul basmului, cu noi altoiuri, tăiate din arborele mirific al fanteziei orientale“. ⁴⁰ Într-adevăr, „inelarea în multiple episoade“ este un procedeu al narativei orientale. Istrati, după Romain Rolland, „se lasă prins (de istorisiri) atît de mult, încît odată povestirea începută, nu mai știe nimeni, nici el însuși, dacă va dura un ceas, sau poate o mie și una de nopți“. ⁴¹ Aidoma ciclului Șeherezadei, care „trăiește în măsura în care poate povesti“, ⁴² pentru Istrati viața înseamnă povestire și povestirea viață, lipsind însă a mîna rea a cu funcție estetică și ontologică doar în monumentul arab. Esențialmente *morale*, narațiunile cuprinse în *Povestirile lui Adrian Zograffi* se construiesc pe un „principiu trădat“, ⁴³ de la început, în ceremoniile scurte ce precedă relatarea. Lipsa amînării este suplinită însă de Chira ori Neranțula — enigme permanente ce ilus-

⁴⁰ Pompiliu Constantinescu, *Panait Istrati*, în *Scrieri*, vol. III, ed. cit., p. 288—289. Mai nou, Ion Vlad, în *op. cit.*, după ce afirmă că „proza lui Panait Istrati derivă din fuziunea modelului oriental cu cel folcloric românesc“ (p. 141), analizează un moment al acesteia, anume „actul de inițiere și confesiune“, „ceremonialul pregătitor, de unde povestirea ca structură și comunicare, făcînd să subînțelegem un dialog secret“ (p. 225).

⁴¹ Romain Rolland, în *Panait Istrati, Opere alese*, vol. I. Editura pentru literatură, București 1966, p. 5.

⁴² Cornelia Bejenaru, *Cîteva observații despre tehnica narațiunii în povestirile lui Panait Istrati și în „O mie și una de nopți“*, în *Analele Universității București, Literatură comparată și universală*, XX (1971), nr. 2, p. 34.

⁴³ Gabriela Maria Pinte, *Structura povestirii la Panait Istrati*, în *Ramuri*, 1970, nr. 3.

trează în chip original taina contrafăcută a lui Mateiu Caragiale, al cărui „hagialik“ era însă unul livresc și interior. Că evocările sale istorice sînt puțin convingătoare, aceasta se datorează neîndoios romanțării dar și faptului că autorul aparținea, structural, prezentului interbelic, chiar dacă ars de mirajul lui Fata Morgana.

Restrîngerea geografică a balcanismului la perimetrul Brăilei cosmopolite, coexistă cu deschiderea picarescă în sensul dinamismului perpetuu și efectiv, deosebit, cum vom vedea, de arabescul pe undeva steril din *Fuga lui Șefki*. O deschidere către alte spații, dintre care lumina Mediteranei, refrenul *Neranțulei* și icoana *Chiralinei* rămîn marile obsesii, ce îl definesc la urma urmei pe unul dintre cei mai controversați scriitori ai noștri. În cuvîntul său vibrant despre „sufletul peregrin“ al prozatorului, Perpessicius afirma că, „dîmpreună cu Mihail Sadoveanu și Liviu Rebreanu, autorul *Chirei Chiralinei* alcătuiește treimea cea de o ființă a celei mai unitare substanțe poetice“.⁴⁴ „Străinul“ Panait Istrati și, odată cu el, o componentă a spiritului nord-dunărean era încadrat astfel — pe drept — în circuitul valorilor naționale.

Estetizarea epicului

Față de literatura lui Emanoil Bucuța (1887—1946) critica interbelică, mai ales, reacționase divergent, uneori nedrept, iritată parcă de omul „cu palori pergamentice și malicie asiatică, cu gura slavă și mustăți mongole“,⁴⁵ ce se cheltuise generos în întreprinderi de natură social-culturală. Mozaicul aprecierilor are totuși un punct de plecare comun, anume *sesizarea orientalismului de sursă etnografică*, tot comun fiind și comentariul, mai mult de suprafață, la *fascinația dublă*, aceea a mobilității (de fapt interzisă în planul ficțiunii) și a pitorescului compensativ, ambele contribuind esențial — așa cum vom încerca să arătăm — la interesantul proces de *estetizare* a epocii din *Fuga lui Șefki*, de pildă. Cu eleganța-i

⁴⁴ Perpessicius, *Jurnal de lector*, p. 192.

⁴⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 766.

caracteristică, Perpessicius vedea aici „modeluri de descripții somptuoase”,⁴⁶ în timp ce Lovinescu acuza violent „pitorescul folcloric” alcătuit din „amănuntul inutil în maniera iorghistă” și „floricele presate din cărți orientale”, ce proliferază la dimensiunile unei „orgii de imagini forțate”, prin „zgomotul asurzitor al unui colorat verbalism”.⁴⁷ Pompiliu Constantinescu denunță, mai puțin acid, „pitorescul exterior”, constatînd că „farmecul scrisului său (al lui Bucuța — n.n.) stă în aceste amănunte integrate într-o manieră”.⁴⁸ Scriitorului, nota pe bună dreptate Tudor Vianu, „proza noastră mai nouă îi datorește în primul rînd anexiunea unui *sector original al artei descriptive, pitorescul balcanic*”⁴⁹ (s.n.). Critica actuală vorbește și ea despre afinitatea lui Bucuța pentru „pitorescul danubian”,⁵⁰ marcîndu-se astfel și terminologic labilitatea frontierei dintre ceea ce numim balcanism și „spirit muntean” în literatură. El se produce, crede Ovid Crohmălniceanu, printr-o „aglomerare a detaliului decorativ”⁵¹, observație ce repetă în fond spusele lui Pompiliu Constantinescu. În nici unul dintre cazuri însă pitorescul nu este surprins în mecanismul său de constituire, iar rolul său funcțional este eliminat *de plano*. Se discută, în schimb, despre *decorativismul* dominant iar constatarea, în acest context, că omul lui Bucuța „e un simplu motiv pe covorul pestriț, multicolor”⁵² este normală, ea mărturisind în același timp și bănuiala criticului legată de existența unei particulare

⁴⁶ Perpessicius, *Opere*, vol. II, *Mențiuni critice* (1928), Editura pentru literatură, București, 1967, p. 366.

⁴⁷ E. Lovinescu, *Scrieri*, vol. V, *Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1973, p. 151, 153.

⁴⁸ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. I, ed. cit., p. 383—384.

⁴⁹ Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. II, Editura pentru literatură, col. „B.P.T.”, București, 1966, p. 254.

⁵⁰ Henri Zalis, *Em. Bucuța sau fascinația pitorescului*, în *Aspecte și structuri neoromantice*, Editura Cartea românească, București, 1971, p. 139.

⁵¹ Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 580.

⁵² Pompiliu Constantinescu, *Emanoil Bucuța : „Fuga lui Șefki”*, în *Sburătorul*, an. IV, 1927, nr. 8, p. 107.

voințe de stilizare, ce prezidase în mod unitar întregul proces de creație.

Parcă „durat de închipuire“, „ținutul misterios prin așezarea lui și a neamurilor, unele în declin — urme șterse de vreme pe fundalul măririi musulmane — altele izolate, românii, încercuiți, dar nu mai puțin tenaci și trădând o personalitate viguroasă“,⁵³ trăiește fascinant în istorisirea peste care se arcuiește feeria melancolică a unui cer de *Halima*. Aici, relatarea despre Șefki ia proporțiile unei drame colective, dar din alt unghi decât cel consacrat de balcanitatea lui Neagoe, dramă ce se consumă cu luciditatea și poezia agoniei istorice trăită de către lumea islamică. Ea certifică existența și sensul tragic al *mobilității* — obsesie vizibilă în neastîmpărul drumetului, precum și în evaziunile imaginare din *Fuga lui Șefki* (1927) sau *Maica Domnului de la mare* (1930). Odată cu „adierea de gheață, care augurează desfășurarea tragică a evenimentelor“,⁵⁴ imaginea scriitorului aplecat numai spre meșteșugul de artizan se schimbă brusc. Înregistrăm, așadar, o contradicție fundamentală în textele critice, datorită fragmentarismului acestora? Nu se poate vorbi, pe de altă parte, de o *tensiune* constitutivă uneia dintre cele mai „artistice“ proze din literatura noastră? Și într-un caz și în celălalt răspunsul este afirmativ, el declanșând însă noi întrebări. În ce raport se găsește pitorescul (și năzuința de fixare a realității etnografice) cu fascinația *mobilității* și de ce anume este determinată această relație? Se poate stabili, din această perspectivă, locul lui Bucuța în cadrul balcanismului nostru literar? Care sînt trăsăturile distinctive ale pitorescului etnografic față de ale celui *moral* (Gala Galaction) și în ce măsură încercarea de *răscumpărare estetică* îl situează pe scriitor alături de bizantinismul lui Adrian Maniu, de „hagialîkurile“ mateine, sau de simbolurile *Isarlîkului* barbian?

Principiul „mișcării în nemișcare“, pe care-l întâlneam la Anton Pann sau Adrian Maniu în construcțiile

⁵³ Perpessicius, *Ibidem*.

⁵⁴ Idem, *Emanoil Bucuța*, prefată la Emanoil Bucuța, *Scrieri*, vol. I, Editura Minerva, București, 1971, p. XIII.

gerunziale, acționează și aici, în metaforele înscrise pe traiectoria „fugii” simbolice a tînărului turc, îndrăgostit de frumoasa Umurli. „Cercul de vrajă” din istorisirea arabă a negustoresei orientale la nunta prezumtivă a lui Umurli este metafora celui alt cerc de vrajă, real, dar cu aceeași funcționalitate restrictivă („nici fiarele nu pot să-l treacă”) la „eretele nebun”, sau, pe alt plan, la surorile Filipescu, înghețate definitiv în trecutul de amintiri bizantine. Identificată, dintr-o nevinovată „joacă”, cu imaginea „străbunicii în atlazuri albastre” din „fresca neaburită de ani” a bisericii familiei, Bălașa „știe că răceala miniaturii îi pătrunsese în sînge și că înghețase, veche de două sute de ani și fără vîrstă”, tot așa cum „ochii albaștri, nemișcați” ai turcoaicei „părură două pietre rătăcite dintr-o zestre de sultană”, iar feregeaua mamei vorbește într-un „roșu obosit, ca o împărăție de două mii de ani”. Totul se petrece ca într-o tragedie greacă iar pe parcursul poveștii de dragoste și moarte linia invizibilă nu e sfărîmată decît imaginar, printr-o originală *serpentinata* manieristă. Plonjările, aproape proustiene, în copilăria imediată a lui Șefki sau în trecutul cetății Vidinului, mărturisesc dorința secretă de *d e f o r m a r e* (și nu pe aceea de *j u s t i f i c a r e* cum se întîmpla la Istrati) a prezentului simțit, de către minoritatea otomană, ca o tristă prelungire a Semilunii de altădată. „Ca și Cetatea joasă și zăvorîtă de patru sute de ani, duceau o viață aparte, de lampă făcută mică.” Reacțiile sînt tipice pentru spiritul contemplativ al orientalului viețuind anacronic („Umblai în poveste, printre ei”) aici, „la marginile împărăției” dispărute. Declinul se universalizează, Șefki rămîne un „picaro” fals, închipuit, iar amintirile se organizează compensatoriu și fastuos, aproape epopeic, întreținînd iluzia des-prinderii. „Cele vechi nu sînt moarte, ci se întorc”, vindicative, conchide călugărul peregrin. „Veacurile petrecute de osmanlii pe aici”, precizează starostele turc, „nu ne iartă să plecăm. Sîntem azi portarii casei unde furăm stăpîni și de care nu ne îndurăm să ne despărțim.” Asemenea lui Șefki, care visează „peste apa adormită, spre țara de chihlimbar a marilor sultani”, șaica părăsită „pleca mereu pe drumurile ei scurte și n-ajungea nicio-

dată“ decît în același punct zero. Șefki se întoarce și el, înfrînt definitiv, lîngă lespedeaua cu slove șterse, închizînd cercul peste toată această lume sfîrșită.

Circularitatea n-are deci, la Bucuța, doar rațiuni strict compoziționale, în sensul realismului unui confrate de talia lui Liviu Rebreanu. Motivația sa este aici totuși alta. Dacă manieristii occidentali, de pildă, adoptă mai mult hiperbola și elipsa, noțiuni ale retoricii antice, nu același lucru s-ar putea afirma despre manierismul oriental, mult mai vechi. Lucrul fusese observat la noi, ne aducem aminte, încă de Dimitrie Cantemir, într-unul din subsolurile *Istoriei Otomane*, unde se explica, psihologic vorbind, amintita formulă despre „mișcarea în nemișcare“. „Sîntem un popor închis“ (s.n.), spune Giafar în povestea lui Vicie, iar oamenii, „necercetați de nimeni“ privesc cu ochii arși de blestemul istoriei „cătrecătre marea cea mare a osmanliilor de demult“ aventurîndu-se, pentru ultima oară, în „hagialîkul“ superb și trist ce dezvăluie feerii reparatoare. Valsul matein de pe corabia ce alunecă pe lîngă „țăr-murile lăudate ale mărilor elene și latine“ se învecinează cu tînguitoarea marea orientală. Ali și hogue vedeau cum „Vîdinul de odinioară urca în cerceveaua cu perdea albastră de senin, ca într-o oglindă vrăjită, la dorința lor. Auzeau chemarea din minaret a ajutorului de hogue și le părea o rugăciune mîndră, de pe vremuri, într-o cunună de candelă aprinse, sau în jurul cerdacului, ca un cort între stele. Argintarii soseau, sunîndu-și papucii pe pietre și înfășurați în alb, ca arabii. Muzica subțire de la curtea pașei pătrundea și ea pînă aici...“. Desenul bătut în fili-gran se destramă însă, lăsînd loc Diiului ruinat și lui Hogue Nastratin automacerîndu-se lîngă *Isarlîkul* deja imaginar. Șefki amplifică prin *amînare* tragicul esențializat la Ion Barbu. Într-adevăr, scriitorul e un „bijutier medieval, complicînd un desen simplu, în motivul lui primordial“, ⁵⁵ și din dorința manifestă de răscumpărare estetică mai bine spus, de *salvare estetică*, excesivă de astă dată, prin savantlicurile manieriste impuse limbajului în raport cu Mateiu care, vom vedea, realizează în mod statornic

⁵⁵ Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. I, ed. cit., p. 384.

echilibrul dintre sublinierea frumosului și sancționarea morală în spațiul de la „porțile Orientului”. (Și aici, e adevărat, „hagialîkul” este imaginar și, în plus, livresc, de unde taina mateină, contrafăcută și ea în sens manierist.)

Atitudinea fundamentală a lui Bucuța este una de înțelegere. Unghiul balcanismului său se schimbă prin atenția acordată tipului sud-dunărean, prozatorul reeditând și adâncind *cosmopolitismul* prelungit de la Pann până la Brăila lui Istrati. Poziția polemică se îndulcește prefăcându-se în reverie poetică. „...Nu știu dacă n-ar fi mai potrivit — afirmă prozatorul vizitând Constantinopolul — să te scuturi de toată încântarea în care înoți și să blestemi mai bine această vatră, de umiliri și de suferințe, pentru atîția domnitori și un popor întreg. Dar atunci parcă minaretele însele, din cele patru părți ale moscheelor cu nume răsunătoare, nu sînt nici ele decît niște chiparoși împietriți pînă la capătul unei împărății moarte și tot acest zăvor al miinilor și podoabă a pămîntului nu mai este decît un mare cimitir. Corăbiile... cu pînzele deschise, de o albeață care nu e de pe această lume, din lungul Cornului de Aur și din largul Bosforului și al Mării de Marmara, parcă l-ar duce, legat cu funii, atît de încet încît nu simți mișcarea, acest Constantinopol de legendă, ca să-l așeze la țărnul unde nu e decît amintire și împăcare.”⁵⁶ Amendarea etică, posibilă, nu-și mai avea rostul, ea fiind înlocuită cu meditația gravă și cîntecul funebru. Impresia generală este subliniată de „fuga” sterilă a lui Șefki. Ceea ce la Istrati era o tentativă, mereu repetată, de eliberare reală, efectivă, aici, la „servarea costumată” dată de către surorile Filipescu, sau „pe decindea Dunării”, totul se petrece în planul unei para-retorici ce nu detașează personajele din îmbinarea de forme și culori din covorul oriental, cu care sînt aglutinate. Turcii, pentru Antim, rămîn de-acum „departe și prin credință și prin timp”. Ei s-au transformat în „niște călăreți țesuți în covoare... te dai la o parte speriat, dar nu trec : fierb în loc, fără ființă și numai cum vor fi fost

⁵⁶ Em. Bucuța, *Constantinopol*, în *Pietre de vad*, vol. II, Editura Casa școalelor, București, 1941, p. 117.

odată : turci de poveste și de lână colorată" (s.n.). Perspectiva este înșelătoare, or, mai exact, nu există, Șefki, împreună cu comunitatea căreia-i aparține, *fiind conținut în cetate*. „El însuși nu era decât un mic suflet al ei, născut aici și *mereu în aceeași umbră*. Ca șopîrla de adinea-ori putea să se strecoare în vreo despicătură și să nu mai iasă.“ Pe de altă parte, atât Șefki cât și surorile Filipescu sînt, din punct de vedere psihologic, niște fantoze cu valoare picturală și simbolică. Ele nu conving dar se oferă privirii în descripții minuțioase și tot atât de reci ca liniile șerpuitoare sau frunte ale arabescului. Mișcarea în cercul dat parcă „ar speria pe niște păsări care zboară peste o apă, *celelalte păsări de umbră dedesubt*. Își pierd firea și fug tot mai repede sau izbesc cu ciocul în apă, de prisos, pentru că nimeni nu poate să fugă de el singur.“ (s.n.) Stilizările sugerate de iconografia bizantină și pe care le întîlnim la Adrian Maniu se realizează acum pe altă dimensiune, aceea a variațiunilor nesfîrșite, de arabesc, pe tema unică a declinului. Dacă la Sadoveanu de pildă un Kesarion Breb se confundă, prin melopeea *Mioriței*, cu miturile carpatice, dacă, în schimb, la amintitul Panait Istrati personajele ies din spațiul bălții dunărene violentîndu-l dar fără să-l părăsească în fapt, în cazul lui Bucuța ele rămîn astfel, într-un „cearcăn bătut pe infinit“ (Adrian Maniu), cu valoare etnografică și totuși prestante în hieratismul lor specific oriental. Din aceeași familie cu Vanci face parte ba' Anghel cu hanul său, dar și Ion Descultu, fugarul de la 1907. Firi pătimașe, neîmblînzite, ei minează imobilitatea tablourilor, conferindu-le acestora o anumită *tensiune*, dar nu și mișcarea propriu-zisă (tocmai datorită accentului pus pe tipul oriental). Prin voluntarismul său, Zorca e soră bună cu Chiralina, iar Lascaride, îmbrăcîndu-și „hainele de grecolet cu care și-a început negustoria de țigări și smochine“ părintele său, reamintește — chiar dacă foarte palid — de importanța *energiei individuale* în perimetrul peninsular. Oamenii aceștia — notează unde va eseistul — „au ceva din neastîmpărul veșnic al apei, din deschiderea de orizont a văii, cu venituri și plecări negîndite“, dar „înaintea ochilor lor se ridică în același timp ruinele de cetăți, cu pietre încă de la Romani și

de la Bizantini, sau minaretele subțiri ale celor din urmă stăpînitori politici străini...⁵⁷.

Deși schematică și fără adîncime psihologică în modul cum e prezentată, tipologia balcanică este dominată de *pictura* haiducului macedonean Apostol Doda: „Piccioarele lui lungi, întinse sub masă, mișcau, pe cînd vorbea, ca din clopoței fără sunet, din iminei negri foarte aduși, eu ciucuri mari de ață în vîrf. O mîna se oprise pe mătănii, iar alta căuta ceva în seleaf. Minteanul flocos îi ajungea pînă la marginea fustanelei...” Scriitorul are preferință pentru vizualul desfășurat uneori în cadențe lirice: „Peste Dii păzeau trandafirii minaretelor. Soarele le bătea dintr-o parte și le făcea parcă ușoare și străvezii ș.a.” Frecvența și prețiozitatea culorilor, înscenările religioase, fastul veșmintelor etc. sînt produsul și al unui — credem — forțat proces de *exotizare*, de distanțare. Evocînd, Ion Ghica exotiza fără să vrea. Dealtfel, *Scrierile* sale au început să fie savurate mult mai tîrziu și nu întîmplător, datorită îndepărtării *firești* de timpul și mentalitatea descrisă. Exotismul, în acest caz, este unul de calitate certă. Bucuța însă nu evocă⁵⁸ decît prea puțin și atunci, am văzut, o face din unghiul contemplatorului permanent (ce nu îngăduie reînvierea, cu adevărat, a revolutului), precum și dintr-o tendință de-a se eschiva în fața prezentului ce se impune totuși tragic. Poate că de aici provine enervarea lui Ion Barbu, care afirma că nu are înțelegerea prozatorului, cît a poetului din *Cetatea de argint*.⁵⁹

În virtutea celor afirmate mai sus, ne explicăm prin urmare de ce exoticul se constituie cu precădere pe la-

⁵⁷ Em. Bucuța, *Privind cum curge Dunărea*, în *Pietre de vad*, vol. I, ed. cit., p. 41.

⁵⁸ Tudor Vianu, în op. cit., plecînd de la observația că „imagismul este tehnica evocării, nu a povestirii și analizei” (p. 194) și de la constatarea că „îmagea are, în psihologia omului, un caracter eliberator” (p. 251), conchide că Bucuța procedează „nu atît prin sclipire imagistică, cum lucrul se întîmplă la Teodoreanu, cît prin bogate descripții, alunecînd adeseori către minuția laborioasă” (p. 254), de unde apropierea scriitorului de „arta descriptivă a unui Macedonski” (p. 251).

⁵⁹ Cf. Paul B. Marian: *De vorbă cu Ion Barbu*, în Ion Barbu, *Versuri și proză*, Editura Minerva, București, 1970, p. 181, col. „B.P.T.”.

tura — nu cea mai importantă — a sa : pitorescul. E vorba desigur de *pitorescul etnografic* ce determină fenomenul caracteristic de *estetizare a epicului*. În diverse rînduri am vorbit despre rolul său funcțional, analizat cu atîta pertinentă de către Lucian Blaga. Acum vom specifica doar că, provenit dintr-un *horror vacui* circular, pitorescul rămîne — la popoarele răsăritene — „proiecția unei aspirații”⁶⁰ permanente. Spectacolul cromatic nu marchează, așa cum s-ar crede, refluxul istoric și economic, dimpotrivă. Descifrăm aici încercarea dramatică de a-l depăși, chiar dacă ea coexistă cu intenția absurdă, provenită din contemplativismul oriental, de încremenire etno-istorică, fictivă și aceasta din moment ce se „rezolvă” în *feericul* lipsit de căldură, al arabescului. În ambele cazuri, pitorescul este compensatoriu. Istoria se proiectează în basm și invers, rezultînd *maya*, adică „amăgirea socotită pînă în cele mai mici amănunte”. Procedul e cel manierist, al oglinzilor paralele. Umurli devine ea însăși un miraj, așa cum e, îmbrăcată în mireasă, Vidinul reînvie în „ochii reci și strălucitori, de safir și de topaz adevărat” ai lui hoguea și Ali. Pitorescul este, în acest caz, produsul unor *asimilări* repetate de obiecte și culori, toate notate cu o mare opulență a amănuntului. Bătrîna turcoaică, de pildă, „aducea în boccea un dichis întreg de mireasă a neamului ei : rochie de catifea albastră cu flori de aur, papuci roșii, cingătoare de pietre, cercei, brățări, podoabe de cap, basmale de mătase și cartea lui Allah într-un tifon moale, alb”. *Descriptivismul* larg se convertește în *ceremonialul*, uneori obositor prin extindere, de gesturi și cuvinte, acestea năzuind să oprească trecutul fantomatic cu aspect „policrom” și „muzeal” (G. Călinescu). Fuga lui Șefki este și ea o amăgire, petrecîndu-se între limitele predestinării. Față de Istrati, pentru care „fata morgana” este permanentă și intangibilă, acum ne situăm din plin în enigmaticul basmului oriental, ordonat de principiul fundamental al amînării estetice și ontologice. Asimilările, ceremonialul, scenele filmate cu încetinitorul (cf. prinderea puilor de erețe sau „vînătoarea de lei”) *întîrzie* voit sfîrșitul tragic al

⁶⁰ Marian Popa, *Modele și exemple*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 262.

tînărului. Bocceaua negustoresei Vicie este metafora întregii povestiri : „...bocceaua ieși la iveală tot închisă, într-o altă basma, pestriță. După oarecare tras cu unghiile și cu dinții basmaua pestriță se desfăcu și ea Bocceaua nu. Era ca o călătorie pe după multe perdele spre o Sfîntă a Sfintelor. *Întîrziala și piedicile drumului, cu meșteșug potrivite, trebuiau să sporească dorința.*“ (s.n.). Alteori, ni se relatează despre „hangerul lui Pasvanoglu“ ce se arată privirilor astfel : „...ridică deasupra capului ceva ca o ruptură de cerc învelită într-un postav negru. Scoase postavul... nu văzu nimic. Lucrul era acum acoperit într-un fel de teacă roșie. Îl trase din teacă încet. Din ea ieși îmbrăcat într-o foiță roșie. Și cînd dezlipi cu grijă și foița deodată săltă și roti vîjîind peste noi, îngroziți, un hanger, strălucitor.“ Basmul despre frumoasa Giafar, rostit de către Vicie, concentrează, aproape aforistic, drama istorică a Semilunii, ilustrînd admirabil formula „cutie în cutie“, proprie, la origine, narativei orientale.

Realizată prin pitoresc, amînarea (cu formele amintite) se înscrie în principiul „trădat“ al circularității ce determină, așa cum am văzut, stilizările de arabesc ale autorului. Umurli „aștepta și nu venea nimeni, în jocurile reci ale pietrelor și cu măreția ei de ființă din cadră. *Împrejur plutea, în aerul care suia tremurător și tulbure, odată cu fumul, un presimț de durere.*“ (s.n.) Imaginile poartă investitura liricului, se salvează proza aceasta de scleroza decorativismului țipător, chiar dacă bazat pe realismul observației etnografice. Funcția valsului din *Craii de Curtea-Veche* — deci un motiv auditiv — o deține acum imaginea eminemente vizuală, cetatea Diiului (*Fuga lui Șefki*) sau Călărețul roșu (*Maica Domnului de la Mare*). Amintirea Vidinului de altădată străbate, elegiacă și legendară, toate episoadele cărții, împletite astfel într-un lamento tulburător. Îmbelșugată și calmă, lacrima irizează în aburi de vis conturile *declinului* : „...brîul de piatră al Cetății, cu minaretele deasupra, ca niște suliți în găurile unui cuier de arme. Parcă e un oraș al strămoșilor ieșit din apă și care acum are să se scufunde iară. Sau o șaică de război plutind la vale, către mare, în hagioalîc de o mie de ani și cu lopă-

tari care înălțară lopețile ca închinare prin fața soarelui.“ Magul din povestea despre Giafar știa, semnificativ, că „puterea lui era sfărîmată și începea robia de o mie de ani“, ce trece prin ochii halucinați ai bătrînei Vicie. Dragostea pentru Umurli se transformă în pretextul fugii dezesperate a lui Șefki, care sfîrșește simbolic aici, „la marginile împărăției“, lîngă lespede cu scris arab, aproape șters. Călărețul roșu, care „aleargă învelit în manta, fără să atingă pămîntul, în port trac sau bizantin, cu cămașa de zale pe dedesubt“ și paznic „al Mării de o mie sau de două mii de ani“, o cheamă irezistibil pe Smaranda. Ce rămîne de aici? Sentimentul ireversibilului consumat în poezia nealterată despre un spațiu impregnat de tristețe. „Minaretul se desfăcea din toate alb și plutitor. Era singurul personaj, cu turbanul de piatră al balconașului de rugăciune, care stătea drept, în calea întinericului.“ Ultimul „personaj“ alunecă și el în umbra istoriei justițiare pînă cînd „malul de cretă..., pădurea de migdali și Marea“ rămîn „ca un cadru de poveste răsăriteană, în așteptare. Cadrul este : povestea cine s-o povestească? N-ar putea oare să înceapă așa? «A fost odată un crescător de șoimi la un bogaz de Mare...»“⁶¹

Pitorescul moral

„...Fizionomia lui Doru Filipache spunea călătorii și emigrări de la miazăzi spre miazănoapte, din Epir sau Constantinopol spre văile Oltului și ale Dunării. Capul lui rotund și cîrlionțat era ca dintr-o friză grecească. Și ochii lui, la fel, spuneau uimiri și apoteoze privite la țărnul mărilor violete. Dar nasul nu era grecesc : buzele erau groase, senzuale și afără din canonul clasic.“ Desent astfel, autoportretul scriitorului aflat *La răsărit de veacuri* se fixează în memoria cititorului. Esențial confesivă, literatura lui Gala Galaction (1879—1961) este impregnată cu abur de legendă redimensionîndu-l pe vechiul „sophos“, înveșmîntat de astă dată în odăjdii preotului. Scriitorul oficiază și preceptul creștin, căruia i se

⁶¹ Gala Galaction, *Crescătorul de șoimi*, Editura Cartea vremii, 1928, p. 4.

extrage parfumul de vechime și simplitatea savantă, configurează specific unul dintre cele mai artistice stiluri din literatura noastră. Cazuistica morală, îndelungată, alcătuiește miezul frazei somptuoase ce cadențează „trenoi”-ul calm în aparență, așa cum „sub lacul molcom și lenevos al atitudinii orientalului”, Kir Savu își bănuie „izvoare clocotitoare și abundente” (*Papucii lui Mahmud*). Concepția despre „orientalul ca torent”, a lui Panait Istrati, o regăsim acum, implicită, la autorul *Papucilor lui Mahmud*. Omilia nu se mai rostește cu obișnuitul ton inchizitorial, ca în *Moș Anghel* de pildă, ci se întoarce parcă în sine acoperindu-se cu horbota străvezie a cuvîntului prelucrat cu răbdare și marcînd în acest fel un nou punct de vîrf în procesul de estetizare a eposului. „Rafinamentul quasi-bolnăvicios al stilului și al artei mele — se confesează autorul — acuză, de multă vreme, pentru mine și înaintea conștiinței mele, o precocitate de fruct care trebuie să-și părăsească creanga, cît mai de timpuriu.”⁶² Ochiurile lirice dau țesăturii noblețea sincerității și tensiunea rezultată firesc din problematizare. Aceasta, deoarece resurecția — la scară modificată acum față de epoca de consacrare — a competiției dintre *sacru* și *profan* ia forma, mereu repetată, a unui „divan” modern și interiorizat ce, prin obiectivare nuvelistică, apasă pe singularizarea treptată a individului. Spiritul antinomic se construiește în primul rînd temperamental, pe o dualitate de planuri afective, exteriorizate în spovedania omului pentru care așa-zisa „conversiune creștină” n-a coincis niciodată cu liniștea interioară. Personajele lui Galaction sînt firi pasionale, „hibrizi balcano-dunăreni cu sufletul pripit și aprins”⁶³, localizați în zona Dunării — saturată cu amintirile despre Zaveră. Dealtfel, întreaga urzeală epică este legată cu firul subțire dar rezistent, al evocării. Imaginea lui Tudor, „copii cu nume gre-

⁶² Gala Galaction, *Jurnal*, vol. I, Editura Minerva, București, 1973, p. 303.

⁶³ G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, Editura pentru literatură, București, 1963, p. 249.

cesc, bulgăresc și românesc⁶⁴, tatăl „care povestea cu farmecul oamenilor din răsărit⁶⁵, toate se prelungesc alcătuiind, esențializate, o „moștenire sufletească“ înflorită, mai târziu, în proza irizată liric. Caracterul de confesiune este precizat deseori, autorul preferînd formula obișnuită la Ghica, Heliade ori Istrati. „Prefer epistola și romanul. Epistola pentru că e un gen familiar și foarte comod, romanul, fiindcă poți să faci din el un bazar oriental.“⁶⁶ Ultimul e considerat, semnificativ, „o nuvelă mai largă, o întîmplare mai mult sau mai puțin verosimilă, o *spovedanie deghezată*“⁶⁷ (s. n.). Amintirea estompează conturile exterioare, personajele au prea puțin din picturalitatea agresivă a etnografului Bucuța; rămîne, în schimb, dimensiunea internă și atmosfera de amvon, de umilință franciscană, ce nu exclude „divanul“ amintit și nici comportamentul sud-esticului. Palicarul alunecă în legenda ce-i absoarbe și pe Nicolache Piua Petri sau Kir Savu, înobilîndu-i. Ceea ce primează e conduita lor morală ireproșabilă, indiferent că vorbim de Aspasia (*Doctorul Taifun*), de Elvira Iatropol (*La răspîntie de veacuri*) sau de macedoneanul Anghel Țanțu (*Idem*) care, e adevărat, „dincolo de prăvălie, adică în casa familiei, a avut, în mama, un fel de bei peste insula Samos și, firește, pe cadîna după legea lui Hristos“. *Dionis Grecoteiul*, Stoicea (*Moara lui Călifar*) ori Fierăscu (*Gloria Constantini*) ilustrează, fiecare la alt nivel, posibilitățile nelimitate ale individului, cenzurat însă drastic de regulile morale. În acest context, de dezbateri etică, exotismul din *Soleima* este accidental, fiind susținut mai mult de mărturia biografică. Povestea despre nefericita cadînă precizează atitudinea față de una din formele autocratismului oriental. Imaginația plastică a lui Galaction creionează destine cu aceeași intenție, oarecum didactică și în fapt mărturisin-

⁶⁴ Gala Galaction, *Între revoltă și contemplație*, în *Chipuri și popasuri*, Editura pentru literatură, București, 1969, col. „B.P.T.“, p. 328.

⁶⁵ Idem, *Mărturie literară*, în op. cit., p. 2.

⁶⁶ L.L., *De vorbă cu Gala Galaction*, în *Adevărul literar și artistic*, an. IX (1929), nr. 460.

⁶⁷ Gala Galaction, *Intermezzo*, în *Ultima oră*, an. III (1946), nr. 389.

du-se, precum popa Tonea (*De la noi, la Cladova*), într-o operă arborescentă ce amintește de eposul arab. Tehnica din *Halima*, preluată de către Panait Istrati, este aici rafinată interior în sensul relevării aventurii „nebănuite” a omului în luptă cu dogma. Principiul e „trădat” și aici datorită finalității moralizatoare din relatarea epică. Pornind de aici, procesul de liricizare a povestirii cu un acuzat caracter realist-nuvelistic ajunge, prin Gala Galaction, la unul din punctele sale de maximă amplitudine. Deși strânse în canoanele nuvelei, asocierile sînt nenumărate, ele avînd — sub „cojocul imaginii” — o mare forță intelectual-afectivă. Stambulul, de pildă, este asociat de către călător cu „o rodie plesnită în felii și printre felii, în loc să curgă zeamă roșie, curge apa mării”, iar mănăstirile sînt „ca un șir de mătănii roșii, pe catifeaua albastră a mării și sub capacul de palid mărgean al cerului”⁶⁸. Ideile „cresc rămuroase și încărcate cu noduri de imagini”⁶⁹, structurîndu-se pe evocarea subtilă a unor timpuri păgîne, precum cel din *Caligraful Tertiu* și *Plecarea Drozileei*, sau mai apropiate și mai tragice, din *La Vulturi* ori *Lîngă apa Vodislavei*. Impresia finală a lectorului este aceea a lui Kir Savu care, ajuns la capătul martiriului, simțea, pe Bosfor, cum „între cele două țărături, clădite din visteriile sultanilor din *Halima* și din istorie — rămîne numai o cadență ușoară, simțită vag, între două lumi, una care se topește și alta care se deschide...” (*Papucii lui Mahmud*) E așadar o atmosferă, o „sfumattura” realizată cu același rafinament și în sadovenianul *Divan persian*.

Paralelismul unor elemente de miraculos creștin cu cele ce țin de eresurile populare se datorează, printre altele, și numitorului moral, comun ambelor sfere. Piesa cea mai concludentă rămîne *Moara lui Călifar*, o „poveste

⁶⁸ Gala Galaction, *De la mănăstirea Vatopedu la mănăstirea Zoografu*, în *Sub feeria lunii*, ediție îngrijită, prefață și note de T. Tihan, Editura Dacia, Cluj, 1974, p. 107.

⁶⁹ Idem, *Întîia scrisoare către Simforoza*, în *În pămîntul iăgăduinței*, Editura Cugetarea, București, 1930, p. 270.

balcanică⁷⁰ și exemplu de *conversiune inversă*, negativă, pe calea visului provocat — nu întâmplător — tocmai de morarul vîndut diavolului. Alături de fantasticul centripetal, pe care-l întîlnim și în *La hanul lui Mînjoală*⁷¹, trebuie menționat că povestirea se convertește într-o „pildă” exemplară (ca și *Gloria Constantini*) prin moartea, tocmai de aceea aparent nemotivată, a lui Stoicea. În realitate, aproape toată opera lui Galaction este suma unor asemenea scheme narrative ce culminează cu *Papucii lui Mahmud*, roman-parabolă unde răscumpărarea crimei se realizează pe tiparul alcătuit din „fabulația de tipul scrierii hagiografice apocrife”, îmbinată cu legenda „în accepțiunea folclorică a termenului”⁷². Procesul început de Anton Pann, acela de *epicizare* a proverbelor, în singulara *Poveste a vorbii*, se continuă acum, dar în adîncime. Scriitorul face legătura cu o coordonată estetică reprezentativă pentru cultura sud-estică. Nu este oare romanul-parabolă (și ne referim la frecvența formulei în aria menționată) o prelungire și o resurecție a vechilor „pilde”, atît de răspîndite în creația omiletică, precum și în folclorul ineputabil din acest spațiu? For-

⁷⁰ Idem, *Moara lui Călifâr*, în *Opere alese*, Editura pentru literatură, București, 1961, p. 81, emite ipoteza că „*Moara lui Călifâr*, ca și alte cîteva din nuvelele mele (auzite în miezul lor din gura tatei) trebuie să mai existe undeva, în folclorul vecinilor noștri de la miază-zi”. Cercetarea unei posibile filiații cu un model folcloric, o întreprinde Viorica Nișcov — *Inspirație folclorică în proza lui Gala Galaction*, în *Izvoare folclorice și creație originală*, Editura Academiei R.S.R., București, 1970, care, plecînd de la afirmația că „nu mai putem ști care va fi fost versiunea de la care a pornit Galaction și nici condiția circulației ei în folclorul balcanic al epocii” (p. 82), presupune că în „preistoria” *Morii lui Călifâr* „versiunea originară va fi pornit de la basmul arab autonomizînd și localizînd motivul progresiunii în timp (*Ibidem*). Este vorba de *Povestea lui Șeic Șehabeddin*, „tiroir”, în basmul *Cei 40 de viziri*, din *1001 de nopți*. Dar — specifică autoarea — „înru-direa genetică dintre varianta Galaction și varianta arabă nu este decît o ipoteză” (p. 82), concluzie la care subscriem.

⁷¹ Conceptul de „fantastic centripetal”, precum și comentariul paralelismului făcut de Viorica Nișcov (cf. nota de mai sus), formează obiectul unei cercetări în volumul al doilea al studiului nostru, *Permanențe literare sud-est europene*.

⁷² Viorica Nișcov, *studiul cit.*, p. 96—100.

mația teologală contribuie la utilizarea parabolei și alegoriei — ambele obișnuite în retorică — fără ca rolul său să fie totuși unul determinant. Creștinismul scriitorului, s-a observat, „nu e decît un parfum subtil”⁷³ (Pompiliu Constantinescu); un text precum *Mustafa Efendi ajunge Macarie Monahul* nu convinge, în ciuda caracterului său apologetic. De asemenea, „Odiseea ispășirii lui [Savu Pantofaru] se desfășoară, între oameni și evenimente, cu precizie localizate, și fără de intervenția miraculosului creștin”⁷⁴ (s.n.). Scrierea hagiografică servește drept schemă epică în timp ce, pe de altă parte, etica absoarbe totul, inclusiv nota religioasă ce-i dă culoare particulară. G. Călinescu observa că, „în vreme ce la gîndiriști, creștinismul se concretizează, izolînd pe membrii săi într-un orgoliu, nu numai de opinie, ci de rasă, ortodoxismul fiind un adevărat rasism, la preotul ortodox Galaction orizontul se lărgeste într-o îngăduință umanitară de evidentă noblețe”⁷⁵ (s.n.). Cu alte cuvinte, nota fundamentală a întregii opere constă în *umanitarismul tincturat religios*, spre deosebire de cel subliniat social la Panait Istrati. Acesta legitimează astfel acceptarea *cosmopolitismului* — în sensul bunei conviețuiri —, prelungit social la Istrati și *pictural-etnografic* la Bucuța. „Cunosc și pe greci și pe turci. Iubesc pe greci, admir pe turci”, conchide romanticul Nicolache-Piua Petri reactualizînd poziția mai veche, antonpannescă și, prin extensie, pe aceea a înțeleptului popular. În casa negustorului turc, „democratismul oriental, irizat de energicele stihuri ale Coranului, în favoarea celor calici (s.n.), înflorea, între Ibraim și Savu, tainice flori de egalitate”. Goldstein, Savu și omul „bărbos, cărunt, cu șal înnodat în jurul fesului și cu anterior vărgat” stau sub semnul *toleranței* — formă de

⁷³ Mai categoric este Teodor Vârgolici, pentru care „sensurile moralizator-creștine sînt estompate, anihilate în clocotul vieții reale, iar în unele nuvele, motivarea psihologică a conflictelor capătă un caracter de-a dreptul păgîn, de apostazie, contrar ideilor subiective ale lui Gala Galaction” (*Gala Galaction*, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 126).

⁷⁴ Perpessicius, *Opere*, vol. V. *Mențiuni critice*, Editura Minerva, București, 1972, p. 237.

⁷⁵ Papucii lui Mahmud, în *Adevărul literar și artistic*, an. X (1932), nr. 584.

înțelepciune și modalitate a apropierei dintre destine și națiuni. Prin neastîmpărul său de *picaro* balcano-oriental, istratianul Barba Iani concretizează aspirația către pacifismul oriental, ce imprimă existenței lui Ibraim caracterul ritualic și sobrietatea contemplației. „Printr-un fel de mimetism misterios“, pantofarul, la rîndul său, „își însușea inconștient ritmul vieții prietenului turc“, așezat între mirodeniile sosite din Stambul. Ibraim este frate bun cu Mehmet Caraiman (*Ostrovul lupilor*) — un Nas-tratin care, simbolizînd aici integritatea morală și onoarea — își lepădase de mult masca burlescă. Dealtfel, eposul sadovenian poartă cu sine — gravată de către spiritul cîrților populare — limpezimea, devenită clasică, a modelului de umanitate șlefuit de către răsăritul milenar. Prin schema hagiografică, Kir Savu cumulează picarescul (= devenirea, aspirația) și împlinirea finală⁷⁶, ambele colorate biblic în „amintirea subtilă, mai mult a trupului decît a cugetului“, ce se consumă într-o ultimă călătorie, pe Bosfor.

Lupta pentru abrogarea barierelor confesionale conferă eticului *pitorescul* juxtapus idealului demoractic și umanitar ce traversează întreaga operă „într-o perioadă a politicii oficiale de diversiune șovină“⁷⁷. Pe de altă parte, scriitorul, „altoit cu virusul durerilor universale și înflăcărat de nestinsa patimă a iubirii de oameni“⁷⁸, ilustrează — tot etic vorbind — pe *homo duplex*, într-un proces ce sublimează marea competiție istorică dintre *religios* și *laic*. De la Neagoe și Cantemir, trecînd prin *revanșa* laică a epocii lui Pann și ajungînd la Galaction, înregistrăm o continuitate, cu deosebirea că, dacă nu se pierde nimic din *tensiunea* dezbaterii cantemirești de

⁷⁶ Asocierea ipostazelor de mai sus ne este sugerată și de evocarea lui Ibrăileanu, bunăoară : „Era — mărturisește Galaction — în firea lui bogată, de oriental, împins încoace spre occident, și tihna călătorului din caravane și rămășița nu știu căror clocotiri ancestrale. Mi-a fost dat să cunosc în Ibrăileanu mai mult pe moștenitorul păcii orientale...“ (Într-o seară de mai, în *Opere alese*, ed. cit., vol. II, p. 63.)

⁷⁷ Adriana Niculiu, *Gala Galaction — omul și scriitorul*, Editura Cartea românească, București, 1971, p. 239.

⁷⁸ Panait Istrati, *Citindu-l pe Gala Galaction... în vacanță*, în *Adevărul literar și artistic*, an. V (1924), nr. 194.

pildă, aceasta se datorează *umanizării*, de către scriitor, a dogmei însăși, în virtutea ortodoxismului „organic”, mult diferențiat de accepțiunea idealistă a lui Lucian Blaga.

Obstinația moralistului duce nu rareori la apostrofa aproape caragialescă în amendarea repetată a „balcanismului vieții cotidiene”, autorul contribuind în mod paradoxal — după exploatarea fondului răsăritean în ceea ce acesta posedă mai viabil —, contribuind deci la sensul peiorativ al conceptului. Caragiale este elogiat pentru că stigmatizase „o societate improvizată și pestriță, o lume semi-barbară, îmbrăcînd cu pretenții, cu suliman și cu haine occidentale un fond balcano-levantin, o țară încă feudală împinsă deodată în arena vieții moderne”⁷⁹. Silviu Bujoreanu, împreună cu Doru Filipache afirmă, în *La răspîntie de veacuri*, că „sîntem tot balcanici” (sic!). Amoralismul lui Constantin Fierăscu s-ar explica ereditar, el ilustrează „fatalitatea mediului nostru”, admonestat cu virulență de pamflet. Se recunoaște totuși viabilitatea „principiilor inflexibile”, precum „ori de tînăr te căsătorește, ori de tînăr te călugărește” și în virtutea căruia *taylorismul* — „această specie de trandafiri din parcurile Albionului” — devine o **realitate** constitutivă „primitivilor” și „antiesteticilor”. Pitorească, contradicția lui Galaction este una de fond. Prin atitudinea duală, el „definește cu sau fără voie specificul zonei dunărene”⁸⁰. Scriitorul marchează trecerea de la balcanismul clasic la preluările mereu mai estetizate din veacul nostru.

Bizantinismul imaginii

Ne apropiem de poezie cu ezitarea izvorîită din conștiința neputinței noastre de a o cuprinde într-o formulă critică definitivă. Despre Adrian Maniu s-a scris destul de mult și n-au lipsit încercările de a-i fixa locul în scara valorilor noastre poetice de primă mărime. De

⁷⁹ Gala Galaction, *Caragiale și arta pentru artă*, în *Opere alese*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1961, p. 200.

⁸⁰ G. Călinescu, *Istoria literaturii române. Compendiu*, ed. cit., p. 249.

la cronica literară, fulgurantă și de cele mai multe ori lipsită de capacitatea fixării unei valori în conștiința receptorului, pînă la studiul sintetic de istorie literară, uneori cu un pronunțat caracter eseistic, s-au scos în evidență permanențele acestei opere complexe. Spiritul iconoclast din prima perioadă de creație (*Salomeea*), cel ancorat într-o poezie de tonalitate agrestă, tradițională (*Lîngă pămînt*) sau cel bîntuit de anxietățile specifice omului modern (*Cîntec de dragoste și moarte*, *Drumul spre stele*), colorate, în plus, de o conștiință trecută prin cultură, au constituit obiectul unor atente scrutări critice. Față cu evoluția greu previzibilă a poetului, evidentă în diversele modalități expresive, exagerările valorizatoare devin explicabile. Ce-i drept, ele se datorează și excesivei dorințe de a clasifica, o adevărată marotă a istoricului literar. Văzut ca *modernist* prin excelență (E. Lovinescu), trecut în rîndul *tradiționaliștilor* (G. Călinescu), sau încadrat, mai judicios, ambelor orientări (Vl. Streinu ș.a.), Adrian Maniu va rămîne probabil în conștiința posterității în primul rînd ca un artist, ca un *artizan*, excluzînd orice intenție peiorativă sau minimalizatoare din aceste atribute. „Principiul de diferențiere“, ca să ne exprimăm în cuvintele lui Lovinescu, rezidă cu deosebire aici, în rafinamentul imaginii plastic-literare, cîteodată de natură livrescă, subsumabil în ultimă analiză unei viziuni poetice singulare. În acest sens, s-au făcut numeroase aprecieri și o inventariere a lor ar fi inutilă. Vom observa însă că ele pot fi cuprinse în trei grupe sau categorii, în funcție de importanța acordată „primitivismului“, „bizantinismului“ sau „manierismului“ lui Adrian Maniu.

Astfel, cele mai numeroase au doar o valoare enunțiativă, sînt aproximări laterale, străfulgerate rareori de cîte o intuiție critică pătrunzătoare. Spiritul de frondă al debutantului, ca și surprinzătorul volum *Lîngă pămînt*, vădind astfel un curajos dualism în structura poetului, au ascuns momentan apetența sa pentru calitățile plastice ale imaginii. Fără să intre în detalii, N. Davidescu este primul care deosebește „influențe picturale

slavone și bizantine⁸¹, după ce, în 1923, Ion Vinea consemna caracterul eminent vizual al poeziei⁸².

Pe aceeași linie, a simplei consemnări de fapt, se înscriu notațiile recenzenților Demostene Botez (*Viața românească*, 1924, nr. 4), I. M. Sadoveanu (*Mișcarea literară*, 1925, nr. 14), sau, mai târziu, poetul Al. Philippide (*Viața românească*, 1938, nr. 7).

Al doilea grup cuprinde aprecieri situabile la același nivel de generalitate, fiind deci și ele laterale, numai că „stilul medievistic” este adus în discuție cu scopul de a demonstra non-aderența lui Adrian Maniu la gruparea tradiționaliștilor ortodoksiști. Se accentuează astfel pe manierismul autorului *Florilor de hîrtie*, pe așa-numitul „stil al decorativului” (Perpessicius). Pompiliu Constantinescu conchide de pildă că factura de „pictor primitivist înlătură orice presupunere de poezie dogmatică și anulează principial sensul transcendent al motivelor ortodoxe, utilizate decorativ”⁸³. Gîndiriștii sînt învinși cu propriile lor arme în această afirmație adevărată, ce va fi preluată aproape aidoma de către interpretarea mai nouă. „În mare — scrie Mircea Tomuș — am putea spune despre el [A. Maniu — n.n.] că temele religioase îi pun numai probleme de tehnică picturală, autorul urmărind fie linia pură a unui desen hieratic, fie stilizarea bizantină a unei icoane”⁸⁴.

Observațiile de mai sus admit subtextual existența unei viziuni poetice personale, lucru foarte clar expri-

⁸¹ N. Davidescu, *Aspecte și direcții literare*, Editura Fundațiilor, București, 1924, vol. II, p. 152.

⁸² Ion Vinea, *Arta lui Adrian Maniu*, *Contemporanul*, an. II (1923), nr. 28.

⁸³ Pompiliu Constantinescu, *Poezia d-lui Adrian Maniu*, în *Critice*, Editura Vremea, București, 1933.

⁸⁴ Mircea Tomuș, *Cincisprezece poeți*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 192. „Inocența stilizată — nuanțează M. Sadoveanu — preferința pentru atitudini hieratice și în genere maniera iconografică nu derivă dintr-o simțire religioasă, ci din asimilarea unor modele «clasice» de stil și a opticii populare, cultivînd și ea postura ceremonioasă, desfășurarea în procesiune a imaginilor și realismul «ingenuu»” (*Studii literare*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 47).

mat în considerațiile incluse de noi într-o a treia categorie. Vl. Streinu, alături de G. Călinescu, pune punctul pe i în această problemă. Pornind de la ideea că „iconoclastul“ debutant „s-a transformat într-un iconodul“, criticul trece în revistă principalele trăsături ale acestei faze mature. Astfel „stîngăcia versurilor e un rezultat de evoluție subtilă și nu chiar rafinament artificial“. Ea „este firească, se naște cînd scrie, venindu-i nu ca un ultim capriciu de rafinament, ci din conștiința pe care versurile o mai păstrează încă despre piedicile din trecut“. E adevărat, afirmația este puțin ambiguă admitîndu-se însă valoarea funcțională a acestei modalități expresive. Influențele din afară (Fr. Jammes, D. Gabriel Rosetti etc.) sînt respinse în numele unei specificități naționale, alimentată, subteran, de filonul spiritualității bizantine și post-bizantine, deci balcanice. Predilecția autorului pentru „linia sumară și culorile nelegate între ele cu nuanțe“, pentru „povestea călugărească“, dar și pentru „tipicul vechii picturi bisericești“, exprimă așadar tocmai o astfel de străveche viziune colectivă, un adevărat „stil“ de existență și cultură. În același studiu⁸⁵, Vl. Streinu ajungea la concluzia că poezia lui Maniu „a copiat cu smerenie tipicul frumuseții artistice“, și pe undeva naiv, al icoanelor, „pătrunzîndu-se, în același timp și de fiorul frumuseții lor morale“. Observația luminează oarecum afirmația mai veche a lui Pompiliu Constantinescu, după care versul lui Maniu ar fi o „ortodoxă iconografie în cuvinte“.

G. Călinescu, în schimb, păstrează în franchețea aprecierilor sale vizibile note excesive. Luată global, judecata călinesciană necesită încă o serioasă acoperire. Nu ni se pare, de pildă, că „Adrian Maniu e un artist plastic refulat care se consolează în poezie“ (cel puțin nu peste tot!) și nici că această poezie este pur și simplu „triumful stilisticii și al manierei. Aici — continuă criticul — nu există un conținut și un stil, ci maniera însăși este cuprinsul operei de artă“⁸⁶. Afirmațiile acestea, cam ambigui, nu umbresc însă intuițiile aceluiași

⁸⁵ Vl. Streinu, *Poezia lui Adrian Maniu*, în *Pagini de critică literară*, Editura pentru literatură, București, 1968, vol. II, p. 62.

⁸⁶ G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 739.

Călinescu, după care „Adrian Maniu este, spiritual, primul poet bizantinizant, precursor cu un deceniu al lui Lucian Blaga“. De asemenea reținem sugestiile prețioase pentru radiografierea acestui tip de poezie : „Adrian Maniu are preferințe pentru poemul-panou ori gravură și o poezie nu-i decît comentariul unei icoane primitive în tonuri tari : galben, albastru, roșu, negru“. Într-un fel, se repetă aici cu un plus de nuanță ceea ce afirmaseră și alți critici dintre care am amintit cîțiva⁸⁷. Care este însă esența numitei viziuni plastice, cum se structurează în funcție de aceasta imaginea poetică, în ce măsură trebuie să vorbim de „manierismul“ creației lui Maniu, și, în sfîrșit, de singularitatea viziunii sale poetice, toate aceste întrebări solicită răspunsuri sprijinite pe argumente pe cît posibil convingătoare. Intuițiile lovinesciene, paradoxul lui Călinescu, critica elegantă a lui Vladimir Streinu ș.a. oferă sugestii utile⁸⁸, dar nu rezolvă problema pe care o credem fundamentală în definirea specificului poeziei lui A. Maniu.

Nu este vorba desigur aici de refacerea mecanismului de creație și nici de limitarea la o singură chestiune de tehnică poetică, ci de a ne apropia, pe calea analizei, universul șocant al *Cîntecelor de dragoste și moarte*, *Poemelor în proză* sau al *Frunzelor moarte*.

★

Pornim firesc de la cîteva particularități ale stilului iconografic bizantin, dominant într-o bună parte din plastica prerenascentistă a Europei. În locul celor trei dimensiuni spațiale (înălțime, lățime, adîncime sau pers-

⁸⁷ Cf. M. Petroveanu, *studiul cit.*, cap. *Sinteză plastică și valori folclorice*.

⁸⁸ Dintre ultimele contribuții critice, amintim pe aceea a lui Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie*, vol. II, Editura Minerva, București, 1974, unde găsim afirmația că „prin hieratismul artei bizantine, Adrian Maniu ajunge la iconografia naivă, populară și pătrunde în universul chtonic al acesteia“ (p. 132). De asemenea, D. Micu, „*Gîndirea*“ și *gîndirismul*, Editura Minerva, București, 1975, pentru care „modul iconografic de orientare predominant bizantină i-a permis să se autoexprime, fără a eșua în sentimentalism, să fie sincer, cu artă“ (p. 430).

pectivă) cu care ne-a obișnuit Renașterea individualizatoare, se înregistra o „perspectivă” bidimensională, categoria adâncimii fiind transformată, prin alăturarea tranșantă a unei cromatici vii, în relații de suprafață. Ceea ce s-a numit *hieratismul* artei religioase bizantine provine așadar din această reducere, la care se adaugă supralicitarea conturului, a liniei, pentru o netă detașare a individului de fond sau de grup, în dorința programatică de a-l izola și a-i conferi astfel trista măreție a distanțării de lume, de viață. Rareori caracterul transcendent al imaginii rezidă în linia undulată, curbată armonios. De cele mai multe ori, ea este frântă brusc, primind un aspect colțuros, forțat și străin în aceeași măsură, deși arta bizantină oscilează în general, în tot parcursul evoluției sale, între „tradiția eleno-organică și influența oriental-abstractă a creștinătății timpurii”⁸⁹. „Înstrăinarea decorativă”, cum se exprimă R. Vischer, aduce cu sine schematizarea figurii umane la elementele sale esențiale, perene.

Culorile vii dau o notă de vioiciune polemică, evidențiind structura duală a imaginii iconografice, dar nu pot înfrînge atitudinea rigid-ceremonială a acestei arte, în esența sa dureros de lucidă.

Încă din 1914, Adrian Maniu, comentîndu-l pe Rodin, postulează tehnica izolării, transferată în poezie. Sculptorul francez „sfărîmă brațul statuilor sale și nasul măștilor, pentru ca să le dea poezia, mutilată prin smulgera din idee sau din viață. *Izolarea e arta evidențierilor*”⁹⁰ (s.n.) „Plasticizarea”, în acest sens, a imaginii poetice, e un proces care, în urma unei evoluții vizibile, va predomina în ansamblul creației lui Maniu. Ilustrative sînt poeziile descriptive, pastelurile, unde inexistența perspectivei e vizibilă în folosirea cu insistență a verbului, uniplan prin identitatea temporală, procedeu ce justifică, în același timp, lipsa spațialității tridimensionale.

⁸⁹ W. Worringer, *Abstracție și intropatie*, Editura Univers, București, 1970, p. 93.

⁹⁰ Adrian Maniu, *Cicatrizarea rănilor de lance pe pavăza lui, Noua revistă română*, 1914.

Un taur se ridică negru în seara galbenă, *mugind*,
frecîndu-și rapănul de crucea tremurător, *scirțuitoare*,
ca un Hristos ce-n zugrăveală se strîmbă schilav, *suferind*.
(*Crucile fîntînilor*, s.n.)

Dacă un Worringer, să zicem, explică reducerea tri-dimensionalității în arhitectură și sculptură, Maniu vine și dă soluția literară. Pastelul, poezia descriptivă în general, implică o „falsă” viziune estetică. Raporturile cromatice violente (*Crucile fîntînilor*, *Scăldătoarea*, *Culori*, *Însemnări*, *Din basm* ș.a.), fără utilizarea penumbrei, adică a acelui *sfumatto* renascentist, gerunziile ce dau, mai mult decît impresia încremenirii, pe aceea a mișcării fără sfîrșit, consumîndu-se cumva în gol, toate aceste modalități conferă, stilistic vorbind, nota hieratică versului. Stîngăcia conștientă a icoanelor, construite din margini colțurate și unghiuri drepte, pentru a face palpabil sentimentul transcendenței, o întîlnim aici, în procedeul, devenit clasic (T. Arghezi, I. Vineanu etc.), al „împiedicării” versului, imprimînd imaginii totalitare o stîngăcie la fel de voită. Se sugerează astfel, prin acest procedeu, stări psihice, pline de anxietate învăluită cu discreție. Iubita de altădată încremenește într-o asemenea pictură, hieratizîndu-se. Ridicat „în cerul de icoană, cu aur înnegrit” (*Mîngîiere*), sau aflat în biserica părăginită, poetul operează un transfer al chipului iubitei: „Între icoanele din neagra zugrăveală, / ești albă auriu...” (*Pîngărire*) pînă la absorbție: „Icoana îmbrăcată în argintul suferinței, / tu, veghe dorului și floare a dorinței...” (*Pentru suflet*). Alteori, însă, modul de portretizare devine explicită manieră:

Vreau pe fonduri vechi de aur, ca-n icoane bizantine,
să pictez în alb și roșu trupul tău.
Părul să-l așez în șuvițe
și să-l colorez ca toamna-n frunze.
Ochii am să-i fac triumfiulari,
tot așa ca fluturii de seară în obrazul transparent.
(*Poemele trupesti*)

Aritmia aparentă a versului realizează, în plan formal, acea „simetrie asimetrică”, strălucitoare, specifică artei medievale. Ea face mai șocantă imaginea poetică,

singularizînd-o. Ritmul frînt ar putea fi expresia cea mai pură a „tristeții morale“ din poezia lui A. Maniu, pe care un critic, I. Negoîtescu, o opunea celei organice (G. Bacovia), metafizice (L. Blaga), estetice (I. Vinea).⁹¹ E „povestea tăinuită“, consumată feeric „în ochiul de apă“, unde :

Din vîsle se ridică și recade opintire,
parcă ar înainta făcînd mătânii plutirea ;
unde le redeschid străbătutele cercuri închise.
Balta se leagănă-n vînt, răsucind frunze și valuri albe.

(Poveste tăinuită)

Ideea cercului închis implacabil și care izolează în solitudine o întreagă lume de fapt apusă, se conjugă cu un laitmotiv esențial, acela al amurgurilor sfîșietoare, al unei toamne perpetue. „În inel pe piatră sură, apa cerchiește unde“ (*Amurg*) într-un fel ce ne amintește oarecum de singurătatea lui Ion Vinea, cu folosirea aceluiași motiv. De la *Tuzla* — „albastrul sat într-un inel de var“ — vi-ziunea este extinsă, în cazul lui I. Vinea, la întreaga provincie :

Dobrogea sonoră ca lemnul de vioară
și-afundă sarcofagul între Dunăre și mare
pe valul lui Traian.

(Casa din Mangalia)

Extins este motivul și la Maniu, dar localizarea istoric-geografică se înlocuiește cu savante filtrări folclorice. Astfel, *Biserica neagră* este „Lăcaș de rugăciune, corabie în ceață, / sub luna-nchisă-n cearcăn bătut pe infinit“. Atmosfera de vrajă, de basm nu estompează sentimentul declinului, dimpotrivă. Moartea rămîne una dintre constante, ea nefiind o simplă temă exterioară, chiar dacă uneori se observă predilecția pentru decorativ. Reprezentativă ni se pare, în acest sens, poezia *Primitivă*, citată de Vl. Streinu și G. Călinescu, o adevărată „iconografie ortodoxă în cuvinte“ (Pompiliu Constantinescu). Aici, cî-

⁹¹ Cf. I. Negoîtescu, *Scriitori moderni*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 155.

teva infiltrări de nuanță expresionistă amplifică fiorul existențial :

Icoana e gălbuie, e veche, spartă, mare,
L-au dat jos de pe cruce, și lacrimi și sudoare
Înșuvițează părul pe templele lui sfinte

(Icoană)

E același Hristos care, în *Crucile fântânilor*, „se strimbă schilav, suferind“. Când tonul se liniștește, efectul e strict decorativ, artificial.

Ideea declinului, atât de caracteristică amurgului evului mediu, cum demonstrează Johan Huizinga, este importantă la Maniu și pentru motivul că ea coagulează elementele mozaicale, plastice, într-o compoziție unitară, în pofida prețiozității descripției, a manierei. Aceasta, spre deosebire de arta medievală, unde se știe că, din unghiul receptorului cel puțin, frumusețea ansamblului nu interesează.

Sentimentul sfârșitului se convertește într-un profund tonus elegiac, decorativul jucând un rol funcțional. *Drumul pierdut* al lui Maniu trece „între povârnișuri repezi de tărîm năruit“, unde „negre ziduri căzură-n ape de lună“, ajunge *Într-o grădină părăsită*, apoi se pierde probabil definitiv în „cetatea apusurilor moarte“ (*Fata-Morgana*). Aici, „unde călugării posaci se luminează în extaz, / și lumînările groase se sting în fum subțire“, „alchimistul dozează mixturi, / din alambice de gresie neagră și coarne de sticlă violetă“. Este amintirea unei lumi întunecate și sîngeroase, de ev-mediu crepuscular, peste care „Luna moartă se înalță de cretă...“ punctînd grotesc apocaliptica atmosferă. Aceleiași lumi îi aparține *Mănăstirea din adînc*, al cărei sfîrșit este redat în tonalitatea baladescă a unui minnesänger răsăritean :

Sînt sute și sute de ani, de atunci.

În țara umbrită de codri sălbatici,

pe ostrovul lacului verde și rece,

se-nălța mănăstirea domnească.

Schema epică, subliniind pe undeva artificiile poeziei, se păstrează în *Balada I*, sau în *Balada a II-a*, unde dom-

nița medievală „se plimbă prin chilii / În haină de in, cu paftale de argint“. De asemenea, în *Vînătoare* — subintitulată „Cronică feudală“ — un veritabil tablou de ev-mediu occidental, autohtonizat :

Copilele cu galbene făclii
bocesc pe voievodul adormit,
și-n drumul unde robii-l duc pe sulii nesfârșit,
bruni muguri, rănilor mai lăcrimează,
iar cîinii, mîrîind, noroiu-l ling...
cînd măscăriciul Curții joacă-nnebunit,
în bezna-n care numai huhurezii știu să vază.

Atmosfera aceasta este prinsă ingenios în narativa unei bătălii fictive din poezia *Șah* : „Curtenii au căzut ; caii s-au pierdut în luptă, / toate turnurile zac, de mult răsturnate...“ etc. Imagistica poetului nu se dezmințe nici în amintita deja *Poveste tăinuită* ; dinamica ei se constituie din ritmul împiedicat, realizat de exprimarea eliptică. Nu numai că se sugerează un timp revolut, de culoare internă și melancolie eternă, el este și numit („...cînd, semn de înțelegere, bubuie pușca haiducului“). O istorie autohtonă ce izvorăște dintr-un alt ev, mult mai puțin cunoscut, așa cum se sugerează în *Măgura cea Mare*, sau în *Cîntecul întîiului domnitor*. Evocarea alunecă firesc în tărîmul incert al basmului, traversat de același fir elegiac, deși spiritul de frondă — o altă coordonată a personalității artistice a lui Maniu — apare pe alocuri și aici (*Făt-Frumos*). Schitul ruinat, biserica neagră, mănăstirea scufundată în apele Snagovului s-au prefăcut în motive de poveste. Dacă amintirea existenței lor reale mai dăinuie, alte motive sînt tratate la modul fantasticului pur. Antologice ni se par *Din basm*, cu splendide efecte cromatice, și imaginea semi-antropomorfă a *Șerpoaicei* :

carne de vis, podobită cu solzi de aur,
jumătate femeie, jumătate balaur
din tot ce-a fost și niciodată este.

Pictura a fost executată și aici cu o intenționată stîngăcie, așa cum o întîlnim și în tablourile Pontului Euxin.

Prin poezia mării și a litoralului, Adrian Maniu se întâlnește, printre alții, cu Dimitrie Anghel, Ion Minulescu, Ion Vineanu, V. Voiculescu, Ion Pillat sau Mateiu Caragiale, apropiindu-se de o importantă direcție a plasticii contemporane românești, reprezentată de un Iser, Theodorescu-Sion sau Șirato. *Portul seara* degajă o tristete simbolistă (poezia datează din 1914), dar desenul este specific :

Nedibaci negrite cu condeiul,
din roata soarelui în asfințire se desprind
răzlete spițe-raze.
În roșu subliniat e scris decorul zării.

În schimb, *Balcic* este un crochiu grațios, cu mișcare încetinită, orientală am spune, și comentariu vag-ironic :

Cel care se legăna pe un catir jigărit,
cu turban pe cap și papuci în picioare,
era poate însuși profesorul slăvit.
Trăgea din lulea... și s-a oprit la fântână,
vorbea cu o cadină zîmbitoare,
care ținea obrazul ascuns în mînă...

*

Poezia amurgului, evocările, mai mult exterioare, ale evului de mijloc, pastelurile marine, motivele de basm, caracteristice mitologiei naționale (acestea din urmă lipsite de fiorul metafizic, existent la un Blaga sau V. Voiculescu), sînt elemente ce interferă în *Poeme în proză* și *Frunze moarte*. Pieseile celor două cicluri pot fi considerate într-adevăr niște „poeme-panou”, în accepțiune călinesciană. Descripția, mai aglomerată ca în poezie, se centrează totuși pe un ritm esențial. Lumina lunii o irizează subtil, imprimînd o falsă mișcare contururilor, ce alcătuiesc o lume de vedenii : „...în frămîntările umbrei trăia din nou trecutul înviind vedenii : O corabie aducea din insule olărie smălțuită, amfore și idoli. Cioplitorii înălțau din marmură trunchiuri, zarafii îngropau căldărușe...” (*Răsărit de lună*). O mișcare mută, punctată rar cu comentariul autorului. Sîntem departe de cadența frazei lui Mateiu Caragiale („Străjuiau ruine semețe în

falduri de iederă..."). Sunetul stins, de violoncel, însoțește orașul-fantomă, apărut la mii de ani după ce „Vechea bufniță de pe banii grecești a rostit chemarea întunericului“. *Sărbătoarea în orașul vechi* devine astfel „numai visul unui basm răsăritean“, cu o scară a valorilor tulburată de imixtiuni („versuri elene“, „rugăciuni musulmane“) și pe care numai melopeea regretului și a nopții eterne o cimentează. Și aici, tendința către epic e subminată de evocare. Prevalența liricului este normală în aceste prozodii. Închipuirea, gîduită de emoție, se întoarce în sine, lăsînd în urmă cîntecul pur, dureros de melancolic. Orașul vechi rămîne „Fata-Morgana“, „cetaatea apusurilor moarte“ și intrarea sa în tărîmul iluzoriu al basmului este inevitabilă. „Fata cu părul de aur“ nu va fi ajunsă niciodată. Domnitorul, cu alaiul său, se află „cuprins în ceața albastră“ pentru veșnicie. Povestea se localizează într-un ev-mediu oriental, cu temenele și pictură de dragul picturii. Unui baș-boier „nemaipomenit de gras“, „un drac de copil i-a furat unul din papucii roșii ca să-l arunce în cerul gălbinit“ (*Spre fata cu părul de aur* — s.n.).

Alteori, localizarea este mai precizată geografic și istoric. Erezia, în Peninsula Balcanică, ia, după cum se știe, coloratura bogomilică. Ea este dramatizată, curios, tocmai în persoana preotului din *Ucigașul morții*, de fapt o povestire. Nota dramatică nu lipsește, dar descripția e accentuată din nou. Preotul „strîngea pergamente slavone, negre, scrise cu înnodată slovă albă, și incunabule în piele de porc strînsă în cataramă...“

De asemenea, *Caietul verde* ține de același univers. Pe undeva, poemul face parte din ciclul dunărean, cum îl numea N. Iorga, al cîntecelor de haiducie. Baladescul s-a pierdut însă, odată cu el și atmosfera, rămînînd numai pictura în tonuri tari. Pretextul este livresc: motivul Chirei Chiralina a fost răsturnat în „poantă“ haiducească, succulentă (Fata adusă pe caiul verde este haiducul travestit).

★

Izvorită „dintr-o conștiință sensibilizată prin cultură“ (I. Negoîtescu), poezia lui Adrian Maniu ni se înfățișează

ca un somptuos joc de oglinzi. Imagismul său, uneori strident, a contribuit la includerea poetului, întrucâtva îndreptățită, în grupul manieriştilor estetizanți. Cu toate acestea, peiorația (subtextuală la un G. Călinescu, de pildă) nu-și are locul în etichetarea de mai sus.

Complăcându-se în particular, adoptînd o anumită tehnică, rafinînd la extrem ceea ce a fost cîștigat mai înainte, cizelînd un gust pînă la afectare, manierismul joacă un rol funcțional. Valoarea gnoseologică a decorativului, a pitorescului, sfere cărora le subsumam și manierismul, rămîne încă să fie descifrată în acest spațiu de cultură. Manierismul este punctul de vîrf, un Janus pendulînd între grandios și decadență. Așa cum, bunăoară, în dialectica marilor stiluri de artă, barocul s-a „degradat” în rococo, tot astfel, în cazul lui Adrian Maniu, tehnica plastică bizantină a fost preluată și rafinată literar. Manierist a fost Emanoil Bucuța, dar și Mateiu Caragiale sau Dinu Nicodim. Dar între aceste personalități există deosebiri de grad ce se cer relevate în continuare.

În lumina observațiilor de mai sus, devine limpede că, așa cum n-are rost să căutăm influențe livrești venite de aiurea (poezia prerafaeliților, Fr. Jammes etc.), nu sînt necesare nici trimiterile amănunțite la Trecento-ul italian. Mai judicioase ar fi raportările la pictura românească contemporană lui Adrian Maniu, inspirată din sugestiile cromatice și fiorul nostalgic al aceluiași spațiu oriental.

Primitivismul contrafăcut al imaginii poetice, încorsetarea acestuia în rigorile stilului iconografic, odată cu adoptarea unor motive conjugate, de sorginte folclorică și cult-medievală, ca și descriția aglomerată și viu colorată, dar ordonată pe firul subțire al unei nostalgii fără leac, fac deliciul poeziei lui Adrian Maniu, pe care lectorul o *degustă* cu deplina conștiință a *convenției* literar-artistice, la care este supus în actul receptării.

„Vîrstele” lui Balkaneus

I-a fost dat lui George Magheru să nu zăbovească decît rareori sub lentila unei critici grăbite și puțin ge-

neroase. Încă din timpul vieții sale de mare suferind (1892—1952), descendentul generalului Magheru și al memorialistului Ion Ghica intrase într-o nedreaptă penumbră. Poemele sale, de o surprinzătoare modernitate prin încercarea, poate unică, de a mula elemente de tehnică avangardistă pe corpul unei sensibilități am zice tradiționale, au fost puse, obișnuit, sub semnul experimentului poetic. De aici, calificativul sumar de „hermetic bizar“, cu care a fost expedit de către G. Călinescu undeva în bibliografia *Istoriei* sale, încercându-se, e adevărat, câteva estimări integratoare. Ion Negoitescu, de pildă, îi găsește afinități cu poezia călinesciană de „exerciții subtil intelectuale“, la care îi adaugă „plasticitatea contururilor din versurile lui Philippide“, dar și „asprimea, totuși lirică, a tonalității poetice a lui Hasdeu“⁹² recunoscând în cele din urmă creația omului de stirpe aleasă, marcat de sentimentul predestinării.

În același efort integrator se înscriu observațiile lui Pompiliu Constantinescu ori Perpessicius — semnatarul actului de restituție literară: „locul d-lui George Magheru este între fanteziștii, care de la A. Mirea descind, și între poezia de purități lexicale a d-lui Ion Barbu, o poziție cum se vede din cele mai dificile...“⁹³. Considerat „o dependență a estetismului“, fantezismul, în contextul acestei poezii, nu trebuie luat doar în sensul „atitudinilor satanismului“, al „stilului paradoxal“, ci și în cel al cultivării motivelor de extracție orientală, fără ca acestea să fie reductibile la „pitorescul exotic și istoric“ (Tudor Vianu). Fixarea, la autorul *Poemelor balcanice*, a perimetrului spiritual între limitele fantezismului înțeles astfel, a fost operată mai mult la modul sugerativ. Același Ion Negoitescu găsea „tonul lui Anton Pann“ în „gama conceptuală“ a ciclului de *Meditațiuni și proverbe*, înserat *Poeziilor antipoetice*. El pornea desigur de la observația mai largă că în *Poeme balcanice* „bogăția lexicală și fantezia se alimentează din folclor și din vîna antonpannescă, dintr-un substrat oriental pe care l-a re-

⁹² I. Negoitescu, *George Magheru*, în *Însemnări critice*, Editura Dacia, Cluj, 1970.

⁹³ Perpessicius, *Poetul George Magheru*, în *George Magheru, Poezii antipoetice*, Editura pentru literatură, 1966, p. VI.

descoperit și Ion Barbu în sonorele sale balade (în ciclul *Isarlîk* — n.n.) și pe care îl reia și Magheru, cu multă truculență, deși cu mai impură artă⁹⁴.

Apropierea de Ion Barbu nu este întâmplătoare. Mai mult decît de suprafață lexicală, ea ține în fond de o similitudine de viziune, în pofida deosebitelor unghiuri de abordare. „...Balcanul său, cu bogată tematică, e al locului *moral-politic* și nu al celui *pitoresc-metafizic* din *Isarlîkul* barbian“⁹⁵. Disocierea este fundamentală și constituie un punct de plecare în analiza *Poemelor balcanice*. Comentariul lui Basarab Nicolescu — efectuat în litera delimitării de mai sus — este deficitar sub raportul conciziei. „Un *Isarlîk* inedit, mai terestru decît cel barbian... Investigația se întreprinde însă... într-o zonă superficială, direct accesibilă. Aluziile sociale sînt transparente, simbolurile au semnificație imediată“⁹⁶. Alături de Mateiu Caragiale și Ion Barbu, poezia lui George Magheru, conchide criticul, „adaugă peisajului spiritual balcanic o componentă necesară“.

Pornind de la clișeu exercițiului poetic (evident în alierea deseori forțată a formelor lingvistice, ca și în simpla mixtură de senzorial și intelectual, cu reale discordanțe în tonalitatea generală), trecînd apoi la afirmarea „fantezismului“ lui George Magheru, aprecierile critice — reduse numeric și destul de circumspecte — au confirmat totuși existența filonului oriental-balcanic prin care poetul poate fi situat pe linia de evoluție Anton Pann — Ion Barbu. Concluzie cu atît mai firească, cu cît, la o scrutare atentă a operei se observă permanența, cel puțin tematică, a acestui fir. Urmînd ciclului *Latinii la Dunăre* (cu dramele *Tudor Ardeleanu* — 1926 și *O legendă* — 1927), primul volum de versuri, *Capricii* (1929) cuprinde o *Carte balcanică*, alcătuiind un grupaj de versuri prelungit tematic în *Poezii antipoetice* (1933) și *Coarde vechi și noi* (1936), pentru a culmina apoi, în același an, cu *Poeme balcanice*, organizat și

⁹⁴ Pompiliu Constantinescu, *Coarde vechi și noi: Poeme balcanice*, în *Vremea*, an. IX (1936), nr. 459.

⁹⁵ Ion Negoitescu, *op. cit.*, p. 171—172.

⁹⁶ Basarab Nicolescu, *Cosmologia „Jocului secund“*, Editura pentru literatură, 1968, p. 98 — subsol.

acesta pe câteva cicluri mari (*Priveliști balcanice, Insemnările lui Balkaneus, Poezii pentru documentare*).

★

Dacă estetismul lui Mateiu Caragiale face dreptă cumpănă cu gestul justițiar, „răscumpărându-l“ artistic pe acesta din urmă, în poezia lui George Magheru echilibrul dispăre. E drept, poetul nu are obsesia expresiei lapidare, obișnuită prin îndelungată cizelare, nici nu amplifică, gratuit, descriptivismul imagistic, așa cum procedează Ema-noil Bucuța, de pildă. Se atenuază astfel caracterul evocator redimensionându-se și pitorescul. Evocarea, implicată în procesul de detașare temporală, șterge contururile realizând, estetic vorbind, o fuziune, ca în cazul lui Ion Barbu — în circularitatea simbolului El Gahel din *Isarlîk* („în neclătinatul idol El Gahel“ — *Încheiere*) —, sau în *lamento*-ul unificat al valsului matein, ascultat de către cei „trei crai“ în birtul din Covaci. Nu fuziune, ci o *situare antitetice* ne dezvăluie *Poemele balcanice*, saturate de o lume a extremelor intense, cu îngroșările caricatural-moralizatoare ce se desprind din comentariul poetic. Elementele coexistă, fiind privite întâi la nivelul exterior, al unui pitoresc fără pitoresc de fapt („Văd case iscusite-n geometrie/Și case mici ce fac o poezie...” — *Strada lui Balkaneus*), unde ultima parte aduce și orientarea modernă, mai exact, o reafirmă : „Trecutul mă aruncă în lumină/În Bulevardul drept, ca o idee latină“ (*Idem*). Alteori, coarda lirică este mai lizibilă ; în pofida versurilor greoaie, prozaice aproape ; „Un creozot pe limba elină : «cercetează» ; /Iar platoșa romană : «dominează»“ — *Odaia lui Balkaneus*. Finalul imprimă o tentă emotivă fiind, în realitate, autodefinire („Odaie neagră, cu parfum de mosc, /O, spune-mi cine ești, să mă cunosc !“). Schema epică din *Strada lui Balkaneus* este înlocuită cu monologul obiectivat al unui Faust autohton.

În acest univers nu găsim atmosfera arhaizantă, dimpotrivă. O ciudată mixtură amintește de experimentele avangardiste dezvoltând stridente de structură de tipul : „Casa-aceasta doarme dusă ca un mac/Casa-aceasta e un

țăran cu ghetete de lac..." (*Oraș balcanic*). Ia naștere o „atmosferă” contrafăcută, stîngace. *Procesul simbolic este doar intențional, departe de realizare efectivă*. De unde un fel de răceală ce, poate, n-ar trebui să ne-o transmită interiorul acestui *Savant balcanic* :

Pe masa de sidef fumează calm o narghilea,
Și fumul aromat aduce clipele în confuziune
Lîngă un cronometru Watson de mare precizie...
Un iatagan, pictat cu singele unui rubin malefic, zace,
Pe un volum cu titlul : *Religiune și pace...*

Există aici nu simpla pictură de interior, ci lupta surdă, de dominare reciprocă. „Un amestec de viziuni arhaice și moderne, de crudități de limbaj și de expresii științifice”, cum spunea Pompiliu Constantinescu, alcătuiește țesătura întrucîtva rigidă a poemelor.

Ca și *Orașul balcanic*, *Strada* sau *Odaia*, psihologia peninsularului este alcătuită, în concepția poetului, din aceleași contraste puternice :

O mîină făurește în înțelepciune,
Iar pentru cealaltă tot e deșărtăciune.
Pentru o mîină frumusețea-i ordine,
În cealaltă e haos și desordine ;
O mîină e de marmoră de Paros
Iar cealaltă de lut și haos ;
O mîină este de oțel
Iar cealaltă de tembela.

(*Judecarea lui Balkaneus*)

Dualismul acesta dictează autorului opțiunea pentru sancțiune („Vecia-i pentru cine știe să renunțe : /Dormi în pămînt sub ștevie și grăunțe”), chiar dacă în *Neamul lui Balkaneus la judecata din urmă* se configurează o altă atitudine :

Halucinațiilor de cer senin,
Clișee negative de-asasini,
Necumpătați, fanatici, avîntați,
În ceruri fiți prea binecuvîntați.

Se creionează complexitatea interioară a lui Balkaneus, situat, ca la Ion Barbu, într-un spațiu incert. Isar-

likul, aflat „la mijloc de Rău și Bun“, îl cuprinde pe Balkaneus viețuind „nici în rai și nici în iad“, deci într-un hotar ambiguu. „Judecarea“ acestuia, izvorită din neputința stabilizării sale într-o alternativă, este precizată prin localizare spațio-temporală, pînă la îngroșare caricaturală, dar cu „mai impură artă“ decît la Mateiu Caragiale sau la Ion Barbu. O sancțiune implicită (*Strada lui Balkaneus*), sau clamată (*Judecarea lui Balkaneus*), extrasă și din evocarea epocii fanariote. Viziunea e sumbră :

Pe arbori foi de sînger ruginesc...
Doi petrecuți în furci bălămbănesc...
Vin ciori umbrind de timpuriu orașul...
Un zeu al frigului și disperării
presară zahăr pe coliva țării.

(*Scrisori de fanariot, I*)

Cu toate acestea, fanariotul „se-ngrașă și dospește“ (Mateiu Caragiale), simțind cum „lungi secole de plictis cască gură“ (*Idem, II*). Epoca este lîncedă și deprimantă, dar se prelungește pînă în vremurile moderne, cu tot aspectul său revolut, în imobilitatea *Viziunilor balcanice*, ori în apatia *Privelistilor de la țară* :

E putred timpul în iconi de nuc,
Credința mucedă în cărți ilirice...
Călugăru-și trage plictisu în ciubuc
Descurcă vremuri încîlcite în cirilice,
Se urcă înspre peșteră pe brîncă...

Evenimentul, istoria, apar uneori ca un joc gratuit, ceea ce poate însemna și incapacitatea autorului de a defini, cu un plus de certitudine, perimetrul sud-est european. Citim o invitație resemnată, de a rămîne la joc, la suprafață :

Pe dacul...
Voiesc să-l prind, dar iute se transformă
În sutaș roman cu lance, spăngi, cîrlige,
Și mîndră tolă. Vruî doar a-l atinge
Și fu iubit în lume grecoșor...
Și cînd l-am prins, s-a risipit,
Lăsînd odăii, din întregul mit,
O suliță cu vîrful ascuțit...

(*Scrisori de fanariot, VII*)

Coexistența veșnică a extremelor nu aduce o schimbare ; în plus, aceeași devalorizare ieri și azi. De aceea, nu este decît o deosebire de modă între *Suita balcanică din alte vremi* și *Suita balcanică modernă*. Întunecatul Imperiu Otoman e înlocuit cu „vremea apocalipsului“, cînd civilizația orașului aplică modernisme frapante, ce stîrnesc hohotul grotesc al autorului. Ne aflăm departe de mitul cu adevărat tragic al lui Nastratin Hogeia (Ion Barbu). Totul se consumă în prezentul comun, aproape tern :

Antene, filme... O, civilizație !
 Dar vede enoriașu-n sfîntă grație,
 Prin Ceru-ntredeschis, pe Sîn-Nicoară
 Cu capul retezat la subțioară !

(*Suita balcanică modernă*)

În mod paradoxal, și această lume e închisă, fără ca poetul să utilizeze estompa evocării. Lipsește platforma de contemplație, de asemenea contrapunctul estetic. Scheletul construcției este vizibil prin țesătura destul de rară a imaginilor cu funcție prea hotărîtă de simboluri.

În virtutea concepției amendabile despre atemporalitatea spațiului peninsular, tipologia balcanică este văzută și ea ca o fixitate. Lipsind perspectiva, Balkaneus rămîne o stază, manifestînd un epicureism cu nu puține accente amare, ce amintesc de rubayatele lui Omar Khayam :

...Să strălucești în blană de samur,
 Să rîzi, căci poate mîine trupul
 Va fi un stîrv pe care-l sparge lupul...

(*Parabolele și psalmii lui Balkaneus*)

Psalmii, ca și *Însemnările lui Balkaneus*, cuprinzînd tablouri de virtuozitate parnasiană, fac apologia clipei. Ei comunică cu tonalitatea „meditațiunilor“ și „proverbelor“ din aceeași dorință de fixare. În ea rezidă procesul complementar de conceptualizare și materializare, atît de evident în poezia totuși frustă a lui A. Pann :

Intr-o hărmălaie ca de bilci
 Joc chitărci, hribi, roșcove și mănătirci...
 Și-n hora lor muștarul sare

Iar deoparte, pune piinea gravă

Ordinea latină-n ciorba slavă

(Cuvintele din dicționarul lui Balkaneus)

Finalul amintește de *Strada lui Balkaneus*.

Cum vedem, opoziția este universală, nivelele își corespund într-o simetrie identică. Ideea orientală a statismului universal imprimă lui Balkaneus o vîrstă unică prin permanentizarea raportului antitetic. Într-o asemenea situație, tonul acid este firesc, pitorescul rămînînd un artificiu :

Punea pe mare, solzi de crap

Și noaptea alerga ca un arap

Spre un trecut cu basme și povețe.

O, veac de lene și de frumusețe!

(Șase cîntoce orientale)

Ultimele două determinări atributive sînt concludive prin lapidaritatea expresiilor. Exclamația, în fapt, este exterioară, pentru că imaginile epice nu o justifică nici ca *lamento* grav, nici ca valoare superb decorativă. „Fantezismul“ apoi este strîns, ca în chingile acestui *Desen cubist (Mecca)* :

Acoperișurile, jumătăți de pepene,

rotunde, împărțite în segmente țepene

sînt

înmuiate-n lapte,

înfipite în nisip, fără relief, abstracte... etc.

Foarte rar, pictura exactă este abrogată în favoarea evocării. *Moartea unui faun* se aseamănă cu gravura delicată din *Păunul* lui Ion Barbu. Descripția concisă a destrămării din poezia barbiană se înlocuiește, la George Magheru, cu comentariul-laitmotiv, scăzînd ceva din tensiunea procesului :

Din sprintenul lui trup scoate lumina

Cuprinsă-n el din veacuri lungi în șir...

Și trupul lui e ca un stup în flăcări

Cu toate-albinele de aur în delir. (s.n.)

Amendabilă prin încercarea de a încadra un întreg univers de viață în „tiparul“ imobilismului oriental, poezia

lui George Magheru dezvăluie o contradicție esențială. Aducînd Balcanul în focarul prezentului și punîndu-l în relație, pînă la identificare conceptuală, cu un trecut de tristă amintire, George Magheru îngheață deliberat pulsul istoriei, pe care-l învie tot el, prin atitudine critic-moralizatoare. Se naște astfel o ritmică specifică în această poezie, determinîndu-i mișcarea internă. Violențele de limbaj, atmosfera stîngace — izvorîtă din inexistența aproape a evocării —, precum și „fantezismul“, construit cu intenția precizării contururilor, toate aceste elemente fac din urmașul lui Ion Ghica un poet de excepție în familia marilor noștri scriitori balcanici.

Autocratism estetic și sancțiune etică

Astăzi, la o nouă lectură, cîntarea mateină își păstrează farmecul, strînsă în tiparul unei meditații lucide despre istorie. Parcă timpul n-ar fi trecut peste această operă, la fel de proaspătă și de stranie, ca în momentul primei apariții editoriale (*Pajere*, Ediție îngrijită de Marica M. Caragiale, București, Editura Cartea Națională, 1936). În mierea înghețată a imaginilor organizate într-o riguroasă cadență, *Pajerele* trecutului au încremenit, hieratizînd tragicul *memento* pe care s-a construit propusa tipologie a lumii balcanice. De aceea, nu poate fi vorba doar de restrînsul „interes psihologic de a pune în poezie problema eredității“⁹⁷, în ciuda faptului că „Mateiu Caragiale — acest Despot-Vodă al contemplației — căuta înfrigurat strămoșii pe care sîngele lui împestrițat îi scoate din felurite epoci“⁹⁸. Etichetat drept parnasian, însă cu vizibile influențe de natură simbolistă, ciclul *Pajerelor* a avut parte de interpretări unilaterale, mult simplificate, operate îndeosebi în spațiul restrîns al recenziilor fără adîncime, cu rolul doar de a consemna apariția postumă a versurilor⁹⁹. Inspirația bizantină a sonetelor a

⁹⁷ G. Călinescu, „*Pajere*“ de Mateiu Caragiale, în *Adevărul literar și artistic*, XV (1936), nr. 828.

⁹⁸ Idem, *Istoria literaturii române...*, ed. cit., p. 83.

⁹⁹ Adrian Maniu, *Pajere*, în *Universul*, 1936, nr. 132; N. Mihaescu, *Poetul Mateiu Caragiale*, în *Viitorul*, 1936, nr. 8412 ș.a.

fost numai enunțată, fără a se aduce precizări legate de tehnica portretului, de specificitatea, în acest spațiu, a motivului *fortuna labilis* etc. Pentru G. Călinescu, *Dregătorul*, *Domnița*, *Cronicarul* sînt imitații după minorul D. Teleor, apropiere reluată, cu o exemplificare în paralel, în studiul monografic al lui Teodor Vârgolici.¹⁰⁰ Se admite faptul că, „pudruită ușor cu aur bizantin“, lirica lui Mateiu Caragiale „prelungeste un filon poetic caracteristic“¹⁰¹. Nu se aduc nici acum precizările necesare, astfel că *Pajerele* intră definitiv în conul de umbră al *Crailor de Curtea-Veche*, fiind considerate o fază de pregătire a romanului. „...Această frescă eroică se datorește unui exercițiu sau meșteșug de tinerețe“, conchide destul de grăbit Vladimir Streinu¹⁰², sprijinit pe o afirmație a autorului *Crailor* și apropiindu-se de aceeași concluzie, a lui Șerban Cioculescu¹⁰³.

Totuși, necesitatea studierii mai atente a ciclului a fost subliniată în cîteva rînduri. Astfel, același Șerban Cioculescu dorește să analizeze „bucată cu bucată din aceste sonete învietoare ale trecutului“, Perpessicius consideră că „mai important este a vorbi despre unitatea acestor poeme ciclice“¹⁰⁴, iar Ovidiu Ghidirmic, într-un studiu ce dezvoltă o judicioasă idee de-a lui Tudor Vianu, observa și el că „s-a minimalizat extrem de mult valoarea «pajerelor»“¹⁰⁵. Se pare că, în acest context, studiul lui Ion Bălu¹⁰⁶ este o primă încercare, într-adevăr, de radiografiere a poemelor. Analizînd succint universul poeziei, atitudinea lirică și ipostazele psihologice ale autoru-

¹⁰⁰ Teodor Vârgolici, *Mateiu Caragiale*, Editura Albatros, București, 1970.

¹⁰¹ Ov. Papadima, *Mateiu Caragiale*, „Pajere“, în *Gîndirea*, 1936, nr. 6.

¹⁰² Vladimir Streinu, *Matei Caragiale*, în *Pagini de critică literară*, vol. I, ed. cit., p. 155.

¹⁰³ Șerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*, în *Revista Fundațiilor*, 1936, nr. 12.

¹⁰⁴ Perpessicius, *Prefață la Craii de Curtea-Veche*, Editura pentru literatură, București, 1965, p. IX.

¹⁰⁵ Ov. Ghidirmic, *Mateiu Caragiale*, și spiritul balcanic, în *Ramuri*, 1968, nr. 3.

¹⁰⁶ Ion Bălu, *Necunoscutul Matei Caragiale*, în *Viața românească*, 1966, nr. 1.

lui, precum și viziunea tragică a istoriei, criticul oferă câteva sugestii privind unitatea ciclului, cât și legăturile de structură cu lumea *Crailor*, crepusculară. Operele sînt consubstanțiale și complementare în egală măsură, în pofida unor nereușite estetice ale cîtorva „pajere”, firești dealtfel dacă ținem seama că majoritatea au fost scrise imediat după 1900.

★

Mărturisirea lui Mateiu Caragiale din *Craii de Curtea-Veche* — o adevărată poetică retrospectivă — cuprinde jaloanele necesare studiului critic al *Pajerelor*. Atitudinea orgoliosului Pașadia față de trecutul nostru istoric, dramatic, imprimă comentariului celui de-al treilea „crai” mișcarea unui pendul: „Cum nu i se putea tăgădui nici partea lui de dreptate, găsi de prisos să mă ridic, să apăr acel trecut, vedeniei căreia pana mea datora o minunată tîmplă de icoane ce migălisem în tinerețe cu o osîrdie aproape cucernică” (s. n.). Gestul sancțiunii drastice, împins pînă la autoflagelare în cazul lui Pașadia, se răscumpără estetic, prin „minunata tîmplă de icoane” a autorului, anticipînd într-un fel spațiul spiritual, unde „umbra Penei Corcodușa și depărtata lumină a imaterialei Ilinca sînt zonele de vibrație joasă și înaltă, polii între care strălucesc culorile celor trei Crai de Curte”¹⁰⁷. Dualitatea alternantă a planurilor din roman (constelația „crailor” — Pirgu) traduce compozițional o viziune izvorită din structura spirituală specifică unei anumite epoci în zona nord-dunăreană și peninsulară. În ciclul *Pajerelor*, punctul de referință al acestui proces simbiotic, un punct central, este istoria incertă, mai mult resimțită decît știută, trecutul tulbure din apele căruia se desprinde cristalul pur al „vedeniei”, aceasta însoțită de conștiința iluziei. Viziunea istoriei ca o suită de „pajere” izvodite de imaginea paseist-romantică este expusă în sonetul liminar *Clio* precum și în celelalte „arte poetice” (*Laudă cuceritorului*, *Mărturisire*, *Singurătatea*), relevîndu-se astfel un prim element fundamental, de con-

¹⁰⁷ Ion Barbu, *Răsăritul Crailor*, în *Pagini de proză*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 90.

cepție poetic-istorică, ce conferă unitatea ciclului. Tot o „vedenie strălucită“ este și *Umbra romantică* a lui Mircea la Cozia, numai că aici, în versul lui Mateiu Caragiale, mișcarea este încetinită, consumându-se doar pe jumătate în virtutea unei admirabile tehnici de gravură. În „zări încremenite“ norii „zac“ împietrind imagini terifiante, nu mai puțin sublime, străbătute de fiorul unei dureroase nerealizări. Imaginația romantică a lui Grigore Alexandrescu personifica meditația într-o cadență a versului, gravă, în care efectele onomatopeice punctează solemn o epocă plină de grandoare. Aici, într-un cadru tot romantic, lângă închipuite „turnuri prăbușite“ între „jarul“ amurgului și lînțoliul negru al nopții — specific contrast cromatic — poetul așteaptă doar „în geamăt să tresalte străbunii adormiți“ (*Clio*). Este un efect al „vrajei“ ceasului de seară, atât de caracteristic matein, mai puțin al unei inspirații manifest patriotice. Vedeniile sînt, de la început, închipuiri și nu efigii reale, și datorită oscilației tragice a autorului între strămoșii virtuali, plasați în zone geografice și spirituale deosebite. Istoria neamului său e tăinuită. Atunci, imaginația inventează astfel de efigii, cu înverșunare crispată, autorul *Pajerelor* refăcînd, în culori tot mai sumbre, „hagiăficurile“ Crailor:

Sunt seri, spre toamnă, adînci și strălucite
Ce luminîndu-mi negura-amintirii
Trezesc în mine suflete-adormite...

(Laudă cuceritorului)

Procesul se consumă interior, într-o luminozitate sumbră, datorită lucidității moralistului. Găsim pe alt cerc, în aceste poeme, destinul lui Pașadia. Ca și acesta, războinicul dispărut rămîne un învins (*Prohodul războinicului*). Trecutul, cu toate icoanele sale — cronicarul domnița, boierul degradat în fanariotul ce „se-ngrașă și dospește“ — este proiectat, estetic vorbind, în niște *Grădini ale amăgirii* alcătuite din alternanțe cromatice. Conștient de iluzie, Pașadia dispare orgolios și misterios „în marea trecere“; Pantazi rămîne, în schimb, în „grădinile“ primejdioase ale aceluiași vis, iau autorul, zguduit, se va pierde în Bucureștiul putred al lui Pirgu, cu nos-

talgia „celor trei crai“ ce se îndreaptă mereu spre soare-apune, într-un drum de acum ireversibil. Ca iluzii ce sînt, „vedeniile“ se înconjoară cu „halo“-ul *tainei*, principiu estetic de bază, expus în *Remember* și aplicat în *Craii de Curtea-Veche*, dar și în *Pajere*. Motivul conceptual al *tainei* unifică mai solid piesele ciclului, de la semnificația generalizată („*Taina* mării strămoșești — *Clio*) la particularizarea unor locuri („... în tăinuitală culă, țintind priviri viclene, / Zîmbesc către domnițe boieri cu lungă barbă...” — *Curțile Vechi*) și ajungînd pînă în structura unor reliefuri portretistice: „... al tău nume îl săpase runa / Cea tainică pentru a-ți slăvi avîntul“ (*Laudă cuceritorului*), sau: „...umbra cu chip înșelător / Cu ochi a căror taină tu n-ai știut pătrunde“ (*Grădinile amăgirii*).

Motivul acesta se coroborează cu cel romantic, al *ruinelor*, tocmai pentru a concretiza, în consens cu tonalitatea de bază, retrospectiva aventură spirituală. Cetățile „în flăcări cu turnuri prăbușite“ (*Clio*), sau locurile unde „cad în ruină mărețe curți pustii“ (*Călugărița*) sînt acoperite de o infinită tăcere („...acolo tăcerea stăpînește...” — *Curțile Vechi*), tulburată doar de visul neliniștit al poetului. Momentul consonant, tot de natură romantică, desigur că este cel al *amurgului*, al unor amurguri coplesitoare, cu obișnuitele opoziții cromatice între roșu și negru, izvoare infinite de poezie:

E-așa de greu amurgul cu zarea-nsîngerată,
Că-n parc sub teii-n floare ce gem înăbușit
Se-ncheagă unde groase de miere-mbălsămată...

(*Singurătatea*)

„Vedeniile“, lumea covîrșită de luminile crepusculare, toate aceste motive converg în tema fundamentală a *Morții*, ce lasă în urmă o tristețe fără leac, cosmică. Imaginata lume medievală înaintează către sfîrșitul implacabil într-o mișcare lentă, din care nu lipsește nota grotescă. „Moralistul amar“, cum îl numește Șerban Cioculescu pe autorul *Crailor*, oferă fiecărui reprezentant al tipologiei balcanice o moarte pe măsura sa. *Voievodul*, „mînat de un aprig chin“, se întoarce „în valea unde lupta și moartea îl așteaptă“, în timp ce fosta sa

soție își roagă sfârșitul ca o eroină de tragedie antică (*Călugărița*). *Boierul*, în schimb, „mic de stat, semeț și crud din fire“, sfârșește meschin : „...cînd plin de veselie / Așteaptă să-i sosească fermanul de domnie / Îl prind cu pîri ascunse și-armașu-i taie capul“. Antitetic, *Înțeleptul* are parte de un sfârșit blînd, fiind pomenit în cîntece, în timp ce *Cronicarul*, pîrtinitor ca bizantinul Procopius, sau veninos ca un alt Mihail Psellos, „mișcat închide cartea și cade trist pe gînduri“, cînd din amintire se desprinde chipul *Domniței* — adevărată icoană bizantină —, ce „tînjește, se-nfioară și moare de tristețe“ ; ea „doarme în ruinatul schit / De taină-îmbălsămată...“ (*La Argeș*), imagine ce trimite la „zîmbetul amar“ și ciudat, oglindindu-se „peste veacuri“, al *Dregătorului* de altădată.

Privită pe latura tragică, istoria imprimă sensibilității poetului o marcă specifică, din care nu lipsește imaginea *cercului*, motivul singularizator, cu funcția abstragerii din timp. Astfel, în *Mărturisire* găsim tripla ipostază psihologică amintită de Ion Bălu în studiul său : turnul de piatră ruinat, floarea rară — muiată în sînge și „marea moartă“ constituie un triptic evident și în *Craii de Curtea-Veche*, traducînd peisajul sufletesc pustiu și dezolant :

Sufletu-mi e-o mare moartă oglindind un cer de jale,
Arse stînci o-nchid în groaza sterpelor pustietăți,
Pe ea boarea nu adie, veșnic dorm undele-i pale,
Ea în negru-i fund ascunde înecate, vechi cetăți.

Ținutul închis și perfect rotund, amintind de motivul inelului întîlnit la Ion Vineanu (*Tuzla, Casa din Mangalia*), Adrian Maniu (*Amurg, Biserica Neagră*) sau Ion Barbu (*Oul dogmatic, Nastratin Hogeala la Isarlîk*), este urmarea sancționării morale a acestei istorii sîngeroase. Ca și pe *alter-ego*-ul său, Pașadia, orgoliul l-a pierdut pe autor fixîndu-l în staza circulară a mării, înconjurată cu „arse stînci“. Legătura *Pajerelor* cu *Craii* e mult mai strînsă. Ea ține de structura personalității poetului, clădită pe orgoliu, care „odată declanșat, se întoarce împotriva propriei personalități“¹⁰⁸. Luciditatea poetului

¹⁰⁸ Ov. Ghidirmic, art. cit., în *Ramuri*, 1968, nr. 3.

conferă un plus de dramatism procesului de însingurare. De unde *lumina* strălucitoare, convertită în „agonie solară, cu purpura ei bolnavă și totuși augustă”¹⁰⁹.

Și, cu toate acestea, evaziunea lui Mateiu Caragiale n-a eșuat cu totul. Fixarea, în trăsături de gravură, a defunctei tipologii semnifică un act de răscumpărare, mai exact, de eliberare estetică, e adevărat, iluzorie. Antologică rămîne icoana *Domniței*, construită riguros, pe coordonate morale, sugerate de o cromatică admirabil dozată. Deși contururile sînt de medalie, nu întîlnim agresivitatea imagistică a lui Adrian Maniu, poate și pentru faptul că sonetul impune o anumită rotunjire :

Verzi-tulburi ochii-i galeș revarsă pe sub gene
Ispita pătimașă și doru-nveninat.
E-întaltă, cu păr galben, cu mersul legănat,
În grelele-i veșminte pășind măreț și-alene.

Ca și Ion Barbu, autorul păstrează integritatea cuvîntului, pentru a-l fixa („e-întaltă” în loc de „e-naltă”).

Dacă în *Domnița* se păstrează echilibrul formal între fizionomia exterioară și cea interioară, *Dregătorul* trăiește mai ales prin cea de-a doua : „Smerit stă, dar privirea-i drăcească, ațintită. / Trăiește chiar pe pînza ce-l poartă-ntruchipat...”. În tonuri acide este prinsă neuitata figură a *Trîntorului* epocii fanariote :

În trîndavă-aromeală stă tolănit grecește
Urmașul lor. Urît e, bondoc, sașiu, peltic.
El antereu alb poartă, metanii și ișlic.
În puf, în blăni și-n șaluri se-ngrașă și dospește.

Toate portretele amintite sînt înfățișate mai mult static, exterior, existînd însă în comentariul lor o vagă mișcare interioară. Icoane doar pe jumătate hieratizate, ele tălmăcesc, în plan estetic, apropierea și respingerea simultană exercitată de acest spațiu spiritual asupra lui Mateiu Caragiale. Foarte rar, portretul se centrează pe un fir epic. *Cronicarul* este un exemplu memorabil : „An după an înșiră, domnie cu domnie...” etc. Și aici mișca-

¹⁰⁹ Pompiliu Constantinescu, *Mateiu Caragiale*, în *Scrieri*, Editura pentru literatură, București, 1967, vol. II, p. 173.

rea este încetinită (repetiția, atributivările, comentariul larg), din aceeași voință de fixare.

În ciuda câtorva piese slabe (*Dormi, Sihastrul și umbra, Întoarcerea învinsului*, în parte *Grădinile amăgirii*), *Pajerele* sînt o „răscumpărare” estetică a acestei lumi. „Vedeniile” sau „Pajerele” reapar, esențializate și tragice, în roman: „Erau nopți înfrigurate de nesomn cînd îi vedeam aievea, înșirați ca în vechile icoane grecești, pe fund de aur roșu, și țepeni în caftanele lor de sarasir...”. Dar iluzia dispare și „craii” pleacă, într-o înghețată melancolie, „pe un pod aruncat spre soare apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe în gol”. Ce rămîne? „Scriptura” mateină — „arsă-n aur roșu, în a smaltului rigoare” — și splendidul său elogiu:

Liniștit rapsod al stelei ninsă-n umbra străvezie,
Răsunînd ca din legendă, ca din pînzele dintii,
Liric pur! închipuirea te petrece în vecie,
Drept în racla ta de ape cu atolii căpătii.

(Ion Barbu, *Protocol al unui club Mateiu Caragiale*)

★

Publicat în revista *Gîndirea* pe parcursul a doi ani (1926—1928), apoi în volum (1929), romanul *Craii de Curtea-Veche* mărturisește o lungă perioadă de gestație, confirmată de autorul însuși. Impresia de „lucrat” se consolidează încă după primele fraze, perioade largi menținînd o unitate de ton subminată prin intervențiile directe ale lui Gore Pirgu, ce respiră un alt aer în atmosfera stranie a „crailor”. Prima opoziție de acest fel diferențiază deja structurile pe corelarea cărora e construit romanul. Deosebim, astfel, o realitate trecută, re trăită imaginar („...ne-am răspîndit cu frenezie sufletele în depănarea celei mai înflorite vremi...”) din unghi exclusiv hedonist și ducînd la o dublă deformare a acesteia, cu toată localizarea temporală precisă în clasicul secol al XVIII-lea, „veacul francez și mai presus de orice veacul voluptății, cînd pînă și în biserici heruvimilor le luaseră locul *Cupidonii*”. Cealaltă structură, deformată și ea, este a unei realități prezente cu implicații sociale con-

temporane autorului, deschis afirmată și reprezentată de viitorul „prefect, deputat, senator, ministru plenipotențiar etc.“, deocamdată pitorescul Pirgu. Cele două realități — prima e realitate, „crai“ trăind efectiv în ea, chiar imaginar — sînt inconvertibile opunîndu-se direct de la început. „Un vals domol, voluptuos, trist, aproape funebru“ declanșează exploziv și grotesc, prin gura lui Pirgu, prevestirea morții lui Pașadia și, implicit, a lui Pantazi: „...cînd au să te dezgroape rămășag pun că au să te găsească tot dichisit, tot scorțos, tot fercheș, fără nici un fir de păr alb, murat în argint viu și spirt ca un gogoșar în sare și oțet“. Cruditatea limbajului acestuia, deosebită de eleganța calmă cu care Pantazi își „reclădește“ viața centrată pe un fir de livrescă fantezie, indică dealtfel diferențierea stilistică a sferelor. E o dinamică condiționată în ultimă instanță de vectorul Timp, înțeles ca istorie, de unde obiectivitatea autorului, dezgolită de orice artificiu prin folosirea persoanei întîi și oferind o unitate compozițională, alături de spațialitatea ce rămîne aceeași, un București aflat la „porțile Orientului“, generînd opoziții paradoxale, factor unificator al celor două structuri și degajînd o atmosferă specifică literaturii noastre, recognoscibilă pe linia A. Pann — Ion Barbu. Unității de loc și atmosferă savant construită i se adaugă, cum vedem, unitatea de personaj, solitarul autor supraviețuind lui Pantazi și Pașadia, de fapt un fel de ipostaze ale sale.

Adevărata unitate a celor două realități constă însă în confruntarea lor dialectică, deși prima o înglobează pe a doua. Titlul e un indiciu, apoi Pirgu e asimilat de grupul celor trei ca un al patrulea „crai“, germenul mult evoluat al pieirii lor, dar prin episodul valsului, remarcat înainte, structurile se situează pe același plan, antinomice. Pirgu nu face decît să pună un punct grotesc valsului intuind o stare de fapt. Fiindcă nu găsim evoluția spre un sfîrșit, ci perioada de relativă acalmie precedînd adevăratul sfîrșit spiritual, episodul Arnote-
nilor. ¶ Semnificația primei întîlniri cu Pena Corcodușa aceasta e. Ea ajunsese la decăderea maximă. ¶ Întîlnim în *Întîmpinarea Crailor* aproape toate elementele preluate și dezvoltarea într-un fel de vastă grefă metaforică în

celelalte părți ale romanului. Simbol al noii realități, Pirgu însuflă, firesc, viață în apatia „crailor”. Cu evoluția sa pe scara socială putem vorbi de existența unui fir epic propriu-zis, care se încheagă și din caracterizările făcute direct proporțional cu ponderea dobândită în economia cărții. De la început, acest „stricat pînă la măduvă, giolar, rișcar, slujnicar, înhăitat cu toți codoșii și măsluitorii” e larg portretizat, ca în *Cele trei hagialicuri* autorul să mărturisească: „să-l descriu ar trebui să-mi înting pana în puroi și, la această îndeletnicire nu mi-aș pîngări numai pana, dar aș spurca mocirla, chiar puroiul”. Iar dacă în *Spovedanii* locul său e mai redus, aceasta nu-l împiedică să-l prezinte în ambițiile sale de parvenire. *Asfințitul crailor* îi aparține, în schimb, aproape în exclusivitate. Franțuzeasca folosită, scena cu Montaigne ne pun în față un alt Pirgu, a cărui ascensiune după război e sigură. Raporturile dintre structuri se inversează. Semnificative sînt titlurile de la extreme ale părților, *Întîmpinarea crailor* — *Asfințitul crailor*, date din rațiuni strict simetrice. „Craii” nu pot face abstracție de adevărata realitate, mult șarjată, pe care obiectivitatea scriitorului nu numai că o consemnează, dar îi și dă prioritate, sfîrșitul lor reliefîndu-se în raport cu ea.

E, mai precis, o autoiluzionare făcută retrospectiv prin procedeul fantazării și avînd la bază un sîmbure livresc, din care se dezvoltă, ramificat, microstructurile *biografiilor*, corelate în cea a *aventurii*, comună. Confesiunea, element definitoriu al modului liric, elimină acțiunea propriu-zisă. Găsim aici „o aventură a spiritului, a harului heliconesc, a stilului frumos, a poeziei incorruptibile”¹¹⁰, pornind, prin biografii, de la îndepărtate rădăcini genealogice, fixate în spațiul bazinului mediteranean. Pașadia e turc de origine, iar Pantazi grec. E o adevărată manie a genealogiilor, mărci ale nobleței, de care Pirgu e lipsit. Specifică unei lumi care dispare, căutarea arborelui genealogic rămîne o constantă la provincialii lui Brătescu-Voinești (*Cucoana Leonora*), în sordida *Casă a șoarecilor* a lui Ion Călugăru etc. Genealogiile

¹¹⁰ Perpessicius, *Prefață la Craii de Curtea-Veche*, ed. cit., p. XV.

sînt pilonii de susținere ai unei atmosfere ce împînzește toată cartea, aureolînd, prin a doua și ultima întîlnire cu Pena, apusul *Crailor*. O atmosferă degajată de un Trecut în care cei trei intelectuali rafinați se întîlnesc într-o comună aspirație paseistă degustîndu-l estetic: „...mergeam să ne închinăm frumosului în cetățile liniștii și ale uitării... Veneram în vechi palate și biserici capodopere auguste, ne pătrundeam de suflul trecutului contemplîndu-i vestigiile sublime.“ „Fermecătoarea trîmbă de vedenii“, trecutul „era singurul lucru în stare să miște“ și pe Pașadia. Acesta e sensul *aventurii* născută din *biografiile* încărcate cu misterul depărtărilor care, alături de evoluția socială a lui Pirgu, opusă temporar, deci ca sens, mențin romanul în sfera epicului, fiind „remedii ale crizei de subiecte“ (Mihail Sebastian). Privind prin această prismă, înțelegem modul dispunerii personajelor în ceea ce am numit *triptic static*, tocmai din necesitatea fixării substanței romanului privat de o adevărată desfășurare epică. (Construiți pe opoziții temperamentale, Pantazi și Pașadia sînt, așa cum s-a observat ipostaze ale eului subiectiv, care le înglobează. O luciditate bolnăvicioasă (Pașadia) se completează cu senzualismul lui Pantazi în persoana autorului „Căci dacă de Pașadia aveam evlavie, de Pantazi aveam slăbiciune, una pornește de la cap, cealaltă de la inimă, și oricît s-ar ține cineva, inima trece înaintea capului“, ne spune justificînd spațiul mai larg acordat ultimului. Dar ipostazele sînt mult exagerate din dorința autonomizării lor în adevărate personaje. E un procedeu romantic acesta. Spre același scop converg biografiile diferite, ca și portretele fizice, diferențiate în funcție de trăsătura caracterologică dominantă. Ochii lui Pașadia, „acea privire tulbure și posomorită între pleoapele grele“, contrastează cu cei ai lui Pantazi, „de un albastru rar, privirea lor nespus de dulce părea a urmări, înzăbrănită de nostalgie, amintirea unui vis“. Ținînd tot de recuzita romantică, asociațiile Pantazi — marea, Pașadia — muntele reliefează simetric diferita lor configurație spirituală. Obiectivitatea autorului servește, estetic vorbind, aceleiași rațiuni. Sfîrșitul este pe măsura lor, fără glorie, „Amîndoi, la lumina faptelor lor, apar ca vrednici de

un categoric dispreț moral“, observa Șerban Cioculescu¹¹¹. Ne aflăm în fața unor rudimente de personaje, deși organizarea lor riguroasă într-un triptic reprezentabil grafic împreună cu trecutul (*le passé*) existând în spatele fiecăruia — chiar dacă preluat din însemnele heraldice — le explică stabilitatea. E o exemplificare a concluziei lui Silvian Iosifescu vădindu-se, în modul lor de a se structura, un aliaj de concepție clasică și romantică.¹¹² Iar afirmația gorkiană că „subiectul e istoria evoluției unui personaj“ nu-și are locul aici din cauza absenței acestuia. Ne găsim, în realitate, într-un punct de echilibru, la sfârșitul unei evoluții și începutul alteia (Pirgu). „Craii“ rămân ca atitudini date, de mult formate și investite cu o aură simbolică, se pare și în numele lor. Atitudini ce se neutralizează în contextul trecutului discutat. Dealtfel, singurul în care le cunoaștem. Aparținând aceleiași structuri, prezentarea făcută de eul unificator, cât și „spovedaniile“ nu se deosebesc sub raport stilistic, cu excepția elementelor perceptive mai abundente în cazul senzualului Pantazi. (Tripticul alcătuiește astfel o unitate opusă lui Pirgu, poate unicul personaj real înzestrat cu o tipologie, echilibrând prin mișcare brațele balanței.)

Dar dacă personajele continuă să susțină, paradoxal, arhitectura interioară a romanului, închegându-l compozițional, desigur că în lipsa unei adevărate desfășurări epice există elemente coagulante de altă natură, în măsură să clarifice intima relaționare a laturilor tripticului servind implicit unității structurilor. Biografiile și aventura ne mai oferă, la exterior, iluzia epică, dar substanța lor este exclusiv afectivă, filtrată, e adevărat, printr-o viziune de natură livrescă. Adevărate nervuri, *motivele* traversează cartea de la un capăt la celălalt într-o sumedenie de ramificații, prin ale căror raporturi se realizează o tonalitate generală, tragică.

¹¹¹ Șerban Cioculescu, *Varietăți critice*, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 394.

¹¹² Silvian Iosifescu, *În jurul romanului*, E.S.P.L.A., București, 1961, p. 105: „Unitatea personajului se încadra în concepția unui univers static. Reacția romantică accentuează transformarea exterioară și interioară, dar, tirite de fluxul liric sau construite din antiteze, personajele își pierdeau contururile.“

Există, măiestrit îmbinate în echilibrul frazelor, mai multe tipuri de motive făcând parte din categoria celor apercceptive și fericit integrate temei de o maximă reflexivitate, a morții, ivită din mierea amară a trecutului. Motivul auditiv al valsului constituie axul liric al Crailor. El străbate ca un fir roșu toate episoadele circumscriind „craii” dar și pe Pirgu : „Tot mai învăluită, mai joasă, mai înceată, mărturisind duiosii și dezamăgiri, rătăcirii și chinuri, remușcări și căințe, *cîntarea*, înecată de dor, se îndepărta, se stingea, suspinînd pînă la capăt, pierdută, o prea tîrzie și zadarnică chemare”. E o lamentare gravă, încărcată cu determinanții gerunziilor situați simetric, ca vîrfurile unei parabole orientate spre infinit și încadrînd cele două imperfecte ce prelungesc impresia de mișcare legănată, unicul substantiv, numit impersonal „cîntarea”, tăind, imperceptibil aproape, fraza în două, după ce fusese anticipat de o serie de atribute menite să ne introducă, treptat, în inima valsului ce suspină, concludă autorul, după „o prea tîrzie și zadarnică chemare”, inversiunile conturînd presimțitul sentiment al morții. E un motiv muzical ce conferă cărții tonalitatea generală, peste capul lui Pirgu. Revenirea sa, sub forma unui leitmotiv, în același birt din Covaci, înaintea dispariției definitive a lui Pantazi, îi întregeste valoarea simbolică. Renăscut din ultimul vis al „celor Trei Crai”, acordurile sale se sting sfîșietor de trist în „duioșia extatică” a „ochilor rămași deschiși” ai moartei Pena.)

Pe trunchiul acestei tonalități se altoiește motivul noțional al crailor, celelalte contribuind prin imagini vizual-olfactive la concretizarea acestuia, prin spațializare. Dat de simbolică Pena, numele de „Craii de Curtea veche” e de extracție livrescă. O asociație în acest sens face Pașadia („curtenii Calului de spiță”) care va reînvia, prin autor, locul cu acest nume existent, pare-se, în Bucureștii de altădată. Din acest fir, închipuirea autorului, orientată spre bizarul „secol al plăcerii”, va dezvolta succesiv, printr-o construcție arborescentă, dar ritmată permanent de modulațiile valsului existent subtextual, parabola crailor. În acest sens aminteam la începutul încercării noastre de o „grefă metaforică”. Ea

revine foarte concentrat în *Asfințitul crailor*, transformându-se într-un adevărat poem în proză: „Se făcea că la o curte veche, în paraclisul patimilor rele, cei Trei Crai, mari egumeni ai tagmei prea senine, slujeau pentru cea din urmă oară vecernia, vecernia mută, vecernia de apoi“. Accentul coboară treptat, verbele situate la începutul propozițiilor pierzându-și forța pe parcurs. E același ritm al valsului, legănat și solemn, ce revine în birtul din Covaci. Sfirșitul poemului înlesnește reapariția pe alt plan, cel real, al acordului final, cu întoarceri sensibile spre vis (v. fraza valsului): „Și plecam tustrei pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe, în gol. Înaintea noastră,... fluturând o năframă neagră, Pirgu. Și ne topeam în purpura asfințitului...“. Motivele conlucrează substituindu-se „Cîntarea“ provine dintr-un trecut ce trăiește aproape exclusiv prin ea. Valsul e, prin urmare, o supremă esențializare a acestuia. Împreună cu „cei Trei Crai“ se îndreaptă spre o atemporalitate degustată cu o voluptate dureros de lucidă. Aceasta se observă bine acum, după eliminarea distonantelor nume istorice, unele obscure, din „Cele trei hagialîcuri“.

Numărul redus de verbe, folosite la imperfect și gerunziu, asigură romanului un ritm compozițional aparte, ce aduce a poezie.

Pantazi (un z dulce aici) își povestește prima dragoste: „...Purta floare roșie la ureche și umbla dantînd. Aveam șaisprezece ani. Era pe vremea salcîmului, seara, după ploaie. I-am dat un galben și am uitat s-o întreb cum o cheamă. Și n-am mai întîlnit-o.“ Un ritm „gîtit“ în acest caz de utilizarea perfectului, dar care va fi încetinit și mai mult prin numeroase explicitări și construcții atributive în cazul descrierilor ce, prin caracterul lor „static“, spațializează într-un fel sentimentul scurgerii timpului pe „țărmurile lăudate ale mărilor elene și latine“ aparținînd antichității clasice. Iată *motivul exotic al mării*, încărcat cu determinări: „Lucie ca o baltă, oglindind la adăpostul toartelor coastelor, pirozeaua tăriei și mărgăritarul norilor, florie ca o pajiște sau scînteind ca o mișună de licurici searbădă și do-moală, sau vie, verde și vajnică...“

O mare strălucitoare dar „moartă“ cum ne spune în *Mărturisire* poetul Matei Caragiale, identificînd-o cu propriul eu. Prezentarea e făcută în consonanță cu paseismul romantic al autorului, ce îngăduie corsetul frazelor construite pe baza opozițiilor echilibrate clasic. Lampedusa o înfățișează tot static, dar cîtă distanță față de realismul acestuia ! : „...Compactă, uleioasă, inertă, se întindea în fața lui neverosimil de încremenită și turtită, ca un cîine care se ghemuiește sub amenințarea stăpînului, dar soarele nemișcat și perpendicular sta împlîntat deasupra ei cu picioarele rășchirate și o biciuia fără milă.“ (Comparînd fragmentele, reiese clar caracterul artificial al primului, dat de sugestia livrescă și provenind la rîndul ei din aventura romantică, consumată între cadrele acestei mări „moarte“.) Situate în imediata vecinătate a mării, ruinele sînt obiective ale aceleiași aventuri spirituale, dar și punctul său concret de plecare. Motivul apare în descrieri mai sobre, făcîndu-se simțit, la un alt nivel, ritmul „cîntării“ : „Străjuiau pe înălțimi ruini semețe în falduri de iederă.“ O vegetație luxuriantă le înecă : „Și-n verde mantă mușchiul cuprinde și-nvelește/Surpata zidărie și frînteale tulpine“, citim în sonetul *Curțile Vechi*. Dacă în fața mării calme există o împietrire a timpului mergînd pînă la anularea sa, desigur iluzorie, aici sentimentul scurgerii lui, primește accente tragice. Fiindcă eroziunea e privită procesual, deși e surprins un moment al ei. E o dialectică ridicată la rang cosmic. Ruinele concretizează noțiunea trecutului rarefiat continuu prin acțiunea pulverizatoare a vegetalului exalînd miresme levantine spre aceeași liniște atemporală pe care o respiră marea. Sugestiei extrase din ambianța „palatelor părăsite“ imaginația retrospectivă a autorului îi adaugă multe asociații livresci contradicîndu-și, într-un fel, concepția despre istorie formulată în sonetul *Clio*. Fiindcă, relaționîndu-se cu nostalgia unei mări helenice, vegetalul are un rol funcțional, topind ruinele și însemnele heraldice în melopeea valsului colorat exotic. E un amestec de imagini olfactive și vizuale întîlnit și în portrete sugestive, cum ar fi cel al Rașelicăi : „...o floare neagră de tropice, plină de otravă și miere o deștepta fără voie mireasma caldă ce se

răspîndea amețitor de pătimașă, la fiecare din mișcările ei". *Vegetalul* e un motiv bogat reprezentat prin florile răspîndite pretutindeni și a căror imagine e trezită fie de un chip omenesc, cum am văzut, fie de miresmele ațîțătoare aduse de apa verzuie a mării. Arome îndepărtate se amestecă cu cele autohtone. „O aprigă mireasmă de garoafe" înlesnește în *Remember* folosirea tehnicii rememorării proustiene. Corelativ, culorile sînt tari, învăluind, prin extincție, întreaga lume imaginară a *Crailor*. Sîngerul amurgurilor amintește de roșul putred al pînzelor lui Lautrec. Există apoi o adevărată invazie a culorii *verzi*: turla Curții Vechi, cei Trei Crai sînt îmbrăcați în „aur și verde, verde și aur", ca să culmineze în imaginea străbunicii lui Pantazi, înveșmîntată toată în verde. Autorul își dezvăluie predilecția pentru cadrul nocturn. „Ca o adevărată pasăre de pradă urăsc zorile" (*Remember*). *Neagră* e floarea de lotus, iedera încolăcită pe ruine etc. Fără a exclude albastrul șters sau galbenul etc., roșul — verdele — negrul sînt culorile dominante, adevărate simboluri, alcătuind și ele un triptic straniu. Lipsa aglomerației de mirosuri și culori existentă în grădina „cu o înfățișare de cimitir" a lui don Fabrizio e compensată, în schimb, cu *interioarele* somptuoase ale „crailor" în care „aerul e închegat, împiclit de fum, zaharisit de miresme grele", unde „flăcările lumînărilor încremeneau țepene", vestind același sfîrșit implacabil. Și sub acest aspect Matei Caragiale se alătură „fanteziștilor" (T. Vianu): G. Călinescu (*Cartea nunții*), I. Vineanu (*Lunatecii*), dar și Ion Marin Sadoveanu (*Sfîrșit de veac în București*).

Imobilitatea tablourilor ca și a portretelor desprinse din Ruysdael, vechi picturi autohtone (vezi *Dregătorul* și alte „pajere"), e aparentă, ele sprijinind ritmul compozițional relevant. Tonalitatea valsului o vom găsi astfel, în mod firesc, în peisajele autumnale preferate: „Frunzișurile sunau a toamnă și erau adînci ca niciodată parcă, și grele, cînd s-ar fi zis că într-adevăr mersul vremii lîncezește, amurguri copleșitoare". Descripția e făcută mai mult din reverberațiile sufletești ale autorului, în cuvintele lui T. Vianu, funcția „tranzitivă" fiind întrecută de cea „reflexivă". O prioritate specifică mo-

dului liric și caracterizînd întreaga carte, căreia i s-a dat impropriu numele de „roman“ amintitele *motive poetice* conferindu-i în fapt o structură poematică. Le-am numit astfel stabilind coordonatele generale pe care se clădește opera, fără a insista asupra unităților indecompozabile, dar ținînd totuși cont, în subsidiar, de faptul că „*fiecare propoziție își are motivul său propriu*“ (Tomașevski). Alcătuiind largi unități tematice, motivele relevate sînt completate cu altele, de regulă tot noționale, cromatice etc., și pe care spațiul ne împiedică să le analizăm aici. Cîteva precizări sînt însă necesare, privind modul relaționării lor. Astfel, *motivul dinamic al visului* e introdus în mod direct în expozițiune (*Remember*) de către autor oferind *motivația estetică* a întrebuintării celorlalte, circumscrise fiind prin procedeul, teoretizat de formalistii ruși, al singularizării. S-a observat că e „un fel de fundal pe care autorul își profilează neliniștile“ (Pompiliu Constantinescu). Prin prisma sa explicăm construcția portretului Rașelicăi, de exemplu. Consumîndu-se în cadrul nocturn, halucinația alături motivul floral (floare) celui cromatic (neagră) adînd explicitarea de sursă exotică (de tropice) și îmbogățită cu relația opozantă miere/otravă, proces declanșat de *motivul olfactivei*, dinamic și el. E un portret straniu, elaborat în întregime pe tema senzualismului erotic. Motivele ce alcătuiesc portretul lui Pirgu de pildă, se înscriu pe altă axă, aceea a grotescului, deosebindu-se de cel al lui Pantazi etc. Explicabilă e, așadar, falsa imobilitate a descrierilor, a interioarelor chiar, construite prin același procedeu, dat de acțiunea specific-singularizatoare a visului. Deoarece valsul avînd o existență autonomă e, totuși, o formă derivată a halucinației, dar precizîndu-i dinamica și sensul prin cooptarea motivului Crailor, dezvoltat dintr-o formulă lingvistică (ca cel al Arnotenilor), ritmîndu-se în largi perioade și acumulînd diverse elemente, între care relația dialectică ruine (static) — vegetație (dinamic) dă sugestia unei baze filozofice, oprindu-se în liniștea încremenită a mării, motiv prin excelență static.

Prin utilizarea lor laitmotivică (tripticul cromatic, valsul, Pena, Craii, Arnotenii), vorbim și de existența

unei *motivări compoziționale* încadrată celei dintii, fără a o exclude pe cea *realistă*, evidentă în raportul inversat al structurilor.

Ceea ce ne interesează e faptul că aceste motive rămân niște constante, ele conjugându-se chiar și în unitatea mai redusă a propoziției. Prin relaționări opoziționale ele încheagă atmosfera balcanică, prin care „Craii” mai ființează *spiritual*. Ritmată interior, vorbirea „reținută și măiestrită, fără lăbărțări, razne și prisosuri”, se susține singură, oferind cititorului delectarea estetică. De aici, justificarea lipsei de suport epic al aventurii și înțelesul pe care-l dă acesteia Perpersicius. Istorisirea legănată a lui Pantazi se integrează monologului obosit al autorului, întrerupt brutal, din exterior, de vorbirea strepezită a lui Pirgu. Iată o mostră: „...ca să le fii pe plac maimuțelor, trebuie să fii porc, și cu șoricul gros. Și mai ales nu ții mangalul că te usuci; de ți-a mirosit a pagubă, împinge măgarul mai departe; știi vorba...etc.” Frapează aici deosebirea de ritm, ivită din succesiunea rapidă a verbelor la prezent. Față de „sfaturile” lui Gorică, aversiunea autorului e categorică. Gesturile șarjate și limbajul adeseori violent amendează prezentul, a cărui dialectică o înțelege totuși. Singurii care se bucură de o oarecare simpatie, deși nu-i cunoaște, sînt țărani. Craii, la rîndul lor, sînt rămășițele unei alte lumi. Modul cum Pantazi își reface averea, înaintarea prin parvenitism a lui Pașadia sînt edificatoare. Anularea ultimului dram de noblețe sufletească în semnificativul popas din tripoul Arnotenilor nu mai miră. Motivul acesta, puternic colorat social, apare în *Întîmpinarea crailor*, în următoarele două capitole reapare, Pirgu repetînd invitația de a face o vizită „adevăraților Arnoteni”, ca în *Asfințitul crailor* să ocupe un loc principal. Arnotenii sînt locul supremei degradări. Nu se omit deformările fizice, cu explicitări ce țin de patologic. Construite și ele pe opoziții temperamentale, Mima și Tita mai au ceva comun, amintindu-ne de valsul lui Pantazi. E glasul lor, „fluid și limpede cîntînd cuvintele, el evoca un lin murmur de ape îngînat cu șoaptele vîntului în frunzișuri”. Găsim la Arnoteni un mediu oriental prin excelență, aflat în plină descompu-

nere, totul învăluit într-o densă pastă coloristică, sublinindu-se opozițiile mult mai flagrante, fără a fi explicate: reeditarea, în acest context, a episodului Wandei. comportamentul Ilincăi, contradictoriul portret al Mimei sînt cîteva exemple. Singura motivare fiind aceea că, aflîndu-ne la porțile Orientului, scara valorilor nu mai e aceeași. Arnotenii marchează adevăratul sfîrșit al „crailor“.

Întoarcerea lor spre trecut este un paliativ accentuat de caracterul său artificial, livresc. Ei nu au în spate o istorie reală, care să-i sprijine. Căutarea unei genealogii este actul lor disperat, ultimul. Chiar și retrospectiv perspectiva lipsește. Anihilarea permanentă a dorinței de autoiluzionare de către conștiința zădărniceii încercării (v. sonetul *Grădinile amăgirii*) constituie izvorul dramei lui Mateiu Caragiale. Dorința ultimei crispări în voluptatea morții provine de aici. Toate motivele, dintre care am enumerat cîteva, converg spre ea. E o tristețe universală ce se revarsă împreună cu nopțile de basm peste nepăsarea pămîntului și vîrsta clasică a mărilor. Deoarece moartea e tema fundamentală a romanului, fără să se facă abstracție de social, dimpotrivă. Nu e o meditație pe marginea morții, ci cufundarea treptată și plină de voluptate în apele neantului. E o capitulare fără condiții. Împotrivirea, umană și normală, este nulă, chiar dacă aventura imaginară întîrzie sosirea momentului final. Am văzut, de altfel, sensul acestei aventuri. Sfîrșitul este tragic, fără îndoială, dar aripile sublimului sînt retezate. Lipsa compensată de afișarea grotescului, împins la caricatură prin limbaj, gestică etc. Nu e vorba doar de „manicheismul“ moral și verbal amintit de T. Vianu ¹¹³.

Nu mai există apoi nici salvarea prin dragoste, ea fiind privită aproape exclusiv pe latura senzuală. Așadar, ca și don Fabrizio, „craii“ fac „curte morții“, dar cu o dezesperare lucidă, lipsită de scepticismul senin cimentat de cei șaptezeci și trei de ani ai prințului. Sfîrșitul lui Salina e acela al unei clase ce și-a jucat rolul său pe are-

¹¹³ T. Vianu, *Artă prozatorilor români*, ed. cit. (cap. *Fantaziștii*, unde trasează cîteva din jaloanele cercetării structurale a Crailor).

na istoriei. De unde, abstrăgându-l ca individ, un sentiment al împăcării, concordînd cu strălucirea palidă a salonului de bal al bătrînilor Ponteleone, pe care Fabrizio îl observă : „Nu întîlneai aici poleielile deșănțate pe care le etalează astăzi decoratorii, ci un aur stins, spelb, ca părul unor anume copile ale Norduiui, străduindu-se să-și ascundă prețul cu pudoarea, dispărută acum, a materialului scump care-și arată frumusețea și face să i se uite valoarea“.

La Mateiu Caragiale găsim, în schimb, o poezie a morții cu mult mai agresivă, menținută la aceeași tensiune pe care *Ghepardul* o atinge o singură dată, în mijlocul grădinii părăsite. Ea se consumă într-un fastuos cadru nocturn și autumnal, saturat de cadențele valsului, îndepărtîndu-se spre o țintă ce rămîne un mister respirat permanent în aceeași atmosferă balcanică. Romanul e o ecuație în care cîteva necunoscute rămîn nedelegate. Cu toată apropierea față de ea prin voluptatea spirituală și fizică, Moartea rămîne suprema necunoscută. E o împlinire a concepției estetice, enunțată în finalul nuvelei *Remember* : „...după mine — afirmă autorul — unei istorii frumusețea îi stă numai în partea ei de taină ; dacă i-o dezvălui găsesc că își pierde tot fermecul“. Iar existența dorinței voluptății luminează sensul în care i-am numit pe cei trei *atitudini*. E, în fond, o singură atitudine, aceea față de moarte, unificînd laturile tripticului și colorînd specific structurile tocmai prin motivele discutate, avînd un puternic conținut afectiv și degajînd în același timp *fermecul* degustat tot mai mult de cititorul modern.

Lebădă străpunsă de săgeata lucidității (vezi blazonul lui Pantazi), visul despre cei Trei Crai al lui Mateiu Caragiale se înveșmîntă parcă ostentativ în faldurii strălucitori ai *cuvîntului*, consumîndu-se cu obsesia barbiană a rigorii formale în aceeași stază a Trecutului, încercînd să o depășească *per absurdum*, prin moarte. E un *motiv al eșecului* pe care splendida „orhidee“ a acestui „liric pur“, cum îl numea Ion Barbu, nu-l poate escamota, totuși.

Descindem în universul lui Ion Barbu (1895-1961) cu sfiala celui trecut — poate cu prea mult curaj — prin exegeza critică despre *Jocul secund*. Meditația fiecărui critic limpezește conture de medalie, adâncite sau modificate imediat de o alta, pentru a fi șterse apoi de „apa albă” a sunetelor ce eliberează perspective esoterice. Fata Morgana a literaturii noastre, această poezie invită pe critic, oarecum sfidându-l cu eleganța obosită a cuvîntului purificat de sensuri, adică de istorie, dar resimțind profund vechimea tiranică a civilizației ce l-a născut. Ermetismul românesc trebuie privit, de aceea, în alt context cultural, unde nume ca Valéry și Mallarmé rămân doar interesante apropieri de omul „cu ochii vegetali sporiți dincolo de conturul lucrurilor”¹¹⁴. El decurge, într-o citiva paradoxal, din tradiționalismul definit ca „experiență în ascendență”, ce mărturisește legătura organică cu substratul nostru traco-dacic și latin, ultimul intermediat de legăturile cu Bizanțul. Dacă, într-adevăr, comentariul aplicat versului barbian se convertește într-o meditație despre poezia însăși, despre izvoarele și rosturile acesteia, tot astfel, interpretările *Isarlîkului* — mai mult sau mai puțin inspirate — echivalează cu tot atâtea încercări de aproximare a *balcanismului*, ele înseriindu-se într-o dorință unică. De aceea, o secțiune orizontală prin cele mai notabile contribuții critice, desigur, fără pretenția inventarierii exhaustive, este necesară. Ea evidențiază numitorii comuni, capabili să certifice (datorită frecvenței lor ridicate) justetea premiselor de la care plecăm și chiar a câtorva judecăți pe care le considerăm de *valoare*. Metodologic și istoric, excursul acesta succint — evident, credem, la toți scriitorii din *Prelungiri* — ne precizează atitudinea față de chestiunea balcanismului fie prin adîncirea intuițiilor remarcabile, fie mai ales prin detașare. Insemnează oare că, abordînd doar ciclul *Isarlîkului*, procedăm la o îngustare (=falsificare) deliberată a sensurilor desprinse din interpretarea poeziei? Amputăm, cu alte cuvinte, o operă a cărei structură s-a dovedit de mult

¹¹⁴ G. Călinescu, *Istoria...*, p. 808.

că e ternară ? Răspunsul nu poate fi decît negativ dacă ne gîndim că în toate cele trei etape „are loc un fel de moarte a versului în litera lui și de naștere a poemului în spirit”¹¹⁵. Omniprezența „cîntecului virtual”, în formularea fericită a lui Al. Paleologu, determină unitatea de esență a ciclurilor, precum și funcționalitatea critică a lui *pars pro toto*. Pentru că, anticipînd, ce altceva este *Isarlîk* decît o anumită plasticizare a virtualului ? Poetul construiește o „mitologie personală fără de fabulă și fără de morală”¹¹⁶ restituind, întreagă, atmosfera unui spațiu. Elada anistorică, „altfel adevărată”, este obsesia centrală în faza parnasiană ca și în cea ermetică sau balcanică, ultimele fiind prezidate de ciclicul a cărui metaforă este trupul lui Nastratin, fiind implicat și în compoziția catrenelor din „jocul” neoplatonic. Pornindu-se probabil de aici, poetul a fost explicat în termenii culturali elenici. Apollo și Dionisos se întîlnesc în ființa autorului definind-o. Adrian Marino, de pildă, pleacă de la ideea „dublei dimensiuni, cu planuri prime și secunde”, conchizînd că „ne aflăm în fața celor doi poli ai conștiinței lui Barbu, poet în partidă dublă, pe două registre, cînd abstract și descriptiv, cînd ideativ și vitalist”¹¹⁷. Interior, dualismul acesta caracterizează opera : „avea ochi halucinați, ațintiți la un țărîm inexistent, proiecție a minții, în care se oglindea o Helladă imaginară... dar o căuta pe coordonate mai puțin abstracte decît ne lasă să înțelegem, într-un orizont recognoscibil nu numai ca «simplă ipoteză morală»”¹¹⁸. Cetatea *Isarlîk* este alcătuită dintr-o „constelație de opoziții”. Astfel plebeicul coexistă cu „răsfîrîngerea ascendentă în atemporal”, „lumescul în gest” cu „lumina vesperală, de vis”, istoricul de suprafață cu „fabulosul de incantație”, inițierea e dublă, în joc și în moarte, iar integrarea în lumea *Isarlîk*ului e secundată de o puternică

¹¹⁵ Al. Paleologu, *Introducere la poezia lui Ion Barbu*, în *Spiritul și litera*, Editura Eminescu, București, 1970, p. 193.

¹¹⁶ Peressicius, *Mențiuni critice*, III, Editura Fundațiilor, 1936, p. 164.

¹¹⁷ Adrian Marino, *Retrospectivă Ion Barbu*, în *Steaua*, XVI (1965), nr. 3.

¹¹⁸ Al. Andriescu, *Ion Barbu sau mitul lui Ianus*, în *Convorbiri literare*, 1972, nr. 11.

„voință de dezintegrare“, în timp ce la Hoge Nastratin tragicul existențial intră în competiție cu hilarul antonpannesc.¹¹⁹ Critica a apăsător diferit pe termenii relației, de fapt complementară. Isarlîkul va fi „voluptatea grasă semibalcanică? (n.n.), semioccidentalizată“, scrie în articolul citat A. Marino, iar Mircea Tomuș, considerînd că toată opera lui Barbu se clădește pe „principiul vitalist“, pe un „instinct vital“, afirmă că poemele balcanice apar „ca un răspuns la divorțul său acut dar temporal de abstracțiune“¹²⁰. Șerban Cioculescu, la rîndul său, diferențiază, fără să nuanțeze, un Ion Barbu „antonpannesc“, unde Nastratin apare în ipostaza obișnuită de „musulman sărac, din Evul Mediu feudal“¹²¹. Luînd ca etalon preluarea franceză a lui Decourdemanche (nici măcar amintind de Wesselski care citează și ipostaza *tradițională*, ascetică, a lui Nastratin), criticul nu poate face abstracție de părerea lui Tudor Vianu văzută, nu fără un grăunte de peiorație, drept un „comentator ideal“, dar care, intuind la Barbu „viziunea Orientului tragic și ascetic“, pune balcanismul — e drept, interogativ — sub același semn, îngroșat ulterior pînă la caricatură: „Balcanismul — se întreba Vianu — nu este oare lumea lui Anton Pann și a eroului său Nastratin Hoge, istețul și mucalitul filosof popular al unei legende cu numeroase ramificații, în care se perpetuau marile tradiții de înțelepciune ale Orientului?“¹²². Acceptată, aproape unanim, ca o „lume a sim-

¹¹⁹ Viorica Nișcov, *Folclorul în poezia lui Ion Barbu*, în *Izvoare folclorice și creație originală*, ed. cit., p. 263-281.

¹²⁰ Ion Barbu și *Jocul secund*, în *Cincisprezece poeți*, ed. cit., p. 237. Privite unilateral, poemele balcanice nu puteau duce decît la concluzia „eșuării“ lui Ion Barbu la „țărîmul Isarlîkului“ (*Ibidem*), însă „pe temeiuri poate nu îndeajuns de lămurite și pe care doar vreun amănunt încă necunoscut de biografie a spiritului l-ar putea, eventual, lumina...“ (p. 237-238). Același dubiu la A. Marino: „Nu cunoaștem să se fi dat o explicație satisfăcătoare a predilecției celui care a visat la o poezie scoasă din contingent, la «nadir», pentru *balcanism*, *pitoresc*, *orient*, relevat în ciclul *Isarlîk* (s.n.), dar de bună seamă că o explicație există“ (art. cit., p. 45).

¹²¹ Șerban Cioculescu, *Nastratin Hoge între foame și autofagia*, în *Itinerar critic*, Editura Eminescu, București, 1973, p. 260 (articol datînd din 1968).

¹²² Tudor Vianu, *Ion Barbu*, în *Opere*, vol. 3, Editura Minerva, București, 1973, p. 280.

țurilor, concretă și impură¹²³, *Isarlîkul* e „construit retoric, pe figurație conturată“, poezia — crede, simplificator, Pompiliu Constantinescu — „nu mai captează esențe, satisfăcându-se într-un pitoresc nostalgic“¹²⁴. Și pentru E. Lovinescu „materialul cosmic și hieratic este înlocuit prin material pitoresc“¹²⁵, a cărui sublimizare e bănuită totuși, autorul obținând „filtruri de legendă“ (Perpessicius), o „chintesență de folclor“ (A. Marino) ș.a.

Această direcție critică ajunge firesc într-un punct mort, din pricina fie a unei simplificări alimentată de o mai veche, să zicem, prejudecată „raționalistă“¹²⁶, fie din cauza contradicției doar aparente dintre opțiunea teoreticianului și tradiționalismul poemelor balcanice. „Principiul interior explicativ“ a fost găsit încă de către G. Călinescu într-un paragraf de mare relevanță critică. „Poe-tul a vrut să reacționeze împotriva tradiționalismului et-nic, ce i s-a părut convențional, deducând din fondul ob-scur al sufletului imaginea unei lumi mai îndepărtate, clasice în sens oriental, dar mai organic legate de sînge. Obiectul poeziei este deci nu fața concretă a lumii balca-nice, ci schema ei ideală, adică „o simplă ipoteză morală“,

¹²³ Laurențiu Ulici, *Ion Barbu*, în *Recurs*, Editura Cartea ro-mânească, București, 1971, p. 57. Cf. și ultimele comentarii ale lui Marin Mincu, în *Ion Barbu, Poezii*, Editura Albatros, București, 1975, col. „Lyceum — Texte comentate“, p. 94-111.

¹²⁴ *Poezia d-lui Ion Barbu*, în *Scrieri*, vol. 1, Editura pentru literatură, București, 1967, p. 285.

¹²⁵ *Ion Barbu*, în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Ancora, 1927, p. 400.

¹²⁶ Un exemplu de asemenea critică aparține lui Ov. S. Croh-mălniceanu care are meritul de a fi redeschis discuția asupra lui Ion Barbu cu *Ion Barbu*, în *Viața românească*, an. XIV (1963), nr. 6—7 : „Viziunea poetică rămîne decadentă deoarece Ion Barbu tinde către o sublimizare și tocmai a elementelor care constituie tarele isto-riei noastre. Pentru el izolarea, decăderea moravurilor, înapoie-rea veacurilor de agresiune turcească devin valori“ (p. 257). Sub-stanțial îmbunătățit, studiul va fi reluat în *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. II, ed. cit. : „Dintr-o mizerie le-vantină pestriță, Ion Barbu construiește, prin sublimări energice și stilizări curajoase, o geometrie de curbe zvelte și moliciuni ador-mitoare de permanențe și curății, de voioșii săltărețe și resemnări calcinate; chiar dacă mitizează tocmai tarele unei existențe isto-rică, arta lui fără pereche e de a-i surprinde și respecta specificul“ (p. 472).

de unde lipsa de istoricitate și de concreteță geografică, *Isarlîk* fiind realizarea atemporală, aproape fabuloasă, a unei Turcii stătătoare, existînd în afara dispărutei Turcii osmanlii, o formă etnică închisă, nemișcată.¹²⁷ G. Călinescu utilizează confesiunea teoreticianului, în pofida unei „decizii” ulterioare și formulată în mare grabă¹²⁸, mutînd interpretarea de pe terenul filozofiei istoriei și culturii, unde o plasase Tudor Vianu, la studiul operei suficientă sieși. Existența *Isarlîkului* ca lume aparte se datorează opozițiilor constante, reductibile la relația Apollo-Dionisos, ce generează în ultimă instanță echilibrul inerent oricărui edificiu. Același Tudor Vianu vedea, dincolo de somnolența și decrepitul „raiului beteag”, „un loc al unei armonii intelectuale și morale în care poetului îi place să se regăsească”¹²⁹ ca un alt Ulysse. Criticul exagera fără-ndoială, pentru că „alba *Isarlîk*” realizează *tranziția* spre armoniile platonice, amintind de acel „chenar ingenuu și rar, ocolind o mare”. Elogiul este „nu neapărat al primitivității inerte, dar al echilibrului („La mijloc de Rău și Bun”), al statorniciei („Raiul meu, rămîi așa !”), al „lenei” fecunde (spiritual)... moromețiene”¹³⁰.

Apanaj al clasicismului, *echilibrul* este și o trăsătură definitorie pentru conceptul de balcanism, fiind analizat în cel mai bun studiu pînă acum în materie, al lui Constantin Florin Pavlovici. Balcanismul lui Ion Barbu, scrie exegetul, echivalează cu „o altă Grecie posibilă, în care discutata dihotomie a personalității umane, Apollo—Dionisos, se încearcă să fie anulată și c o n s t r î n s ă să nască armonie (s.n.)”¹³¹. Balcanismul barbian este deci un „clasicism sublimat”, văzut ca o „continuitate valorică, maturitate și echilibru moral”, afirmă criticul aproape axiomatic. Din unghiul istoriei culturale, *elenismul* echivalează cu idealul de clasicism, pentru motivul că „Barbu

¹²⁷ G. Călinescu, *Istoria...*, p. 808-811.

¹²⁸ L. Ulici, în *op. cit.*, p. 50.

¹²⁹ Tudor Vianu, *op. cit.*, p. 317.

¹³⁰ D. Micu, *Ion Barbu — poeta artifex*, în *Contemporanul*, 1966, nr. 40.

¹³¹ Constantin Florin Pavlovici, *Isarlîk — comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu*, în *Viața românească*, an. XXI (1968), nr. 7, p. 7.

nu s-a oprit la acel elenism de decadentă, faza crepusculară a spiritualității grecești, ci la momentul atemporal de constituire a Helladei clasice¹³². E vorba, prin urmare, de „un clasicism care, depășind modelele, preia de la cei mai vechi *lumina*, tonusul revelator, apt să dezvăluie dincolo de aparențe unitatea spirituală a lumii¹³³, sau, cum spune Nicolae Manolescu, „Grecia lui Ion Barbu este simbolul unui clasicism absolut, în care poezia își întoarce mereu propriul chip¹³⁴.

În dubla sinonimie Clasicism — Balcanism — Elenism descifrăm încercarea remarcabilă de a circumscrie conceptul eliberându-l totodată de sensurile peiorative ce i s-au atribuit. Fenomenalitatea de o evidență agresivă, nu neagă efortul de înnobilare, ci îl dramatizează oferind balcanismului o viață internă fascinantă prin jocul de forțe aflate în permanente relații de opoziție. „Frumusețea și puritatea, incoruptibile, vor fi sondate printr-o plonjare oarbă în propria noastră ființă, în fenomenul existenței, gras, vâcos, impur, căci fiecare dintre noi poate deveni frumos numai dacă vrea să contemple Frumosul; niciodată ochiul n-ar fi zărit soarele dacă nu i-ar fi perceput mai întâi forma¹³⁵. Astfel, în *Cîntec de rușine*, pezevenghea se va reabilita prin moarte „din smîrcul ei ticăloșit“, iar *Domnișoara Hus* „nu poate fi restituită purității inițiale decît prin asceză“. Într-adevăr, „tot acest proces al decrepitudinii transmite sugestia unei elevații, fie numai intenționale, chiar în amorf, căci limita de jos pe care a atins-o această hetairă balcanică rămîne mereu o indicație, o măsură a colinei pe care ar fi putut să urce; arborii înalți își trag seva din rădăcini adînci¹³⁶. Judecata de mai sus este, indiscutabil, de valoare, criticul ridică textul la semnificații filozofice, explicînd în același timp convingător dialectica internă, paradoxală, din balcanismul *barbian*. Pentru Marin Mincu, „viziunea orien-

¹³² Marin Mincu, *Unitatea orfică a lirismului*, în *Critice*, vol. II, Editura Cartea românească, București, 1971, p. 90.

¹³³ Const. Ciopraga, *Ion Barbu: o poezie a „modului interior“*, în *Personalitatea literaturii române*, ed. cit., p. 228.

¹³⁴ Nicolae Manolescu, *Metamorfozele poeziei*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 100.

¹³⁵ C-tin Florin Pavlovici *studiul cit.*, p. 50.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 55.

tală romantică (tragică) încearcă mereu să fie negată de starea echilibrată, clasică", iar anularea amintitei dihotomii se petrece, după același critic, prin „autocontemplația extatică a omului oriental” care se regăsește în „logosul solar” al Isarlîkului — „ultimul Eldorado liric al pelerinului Orfeu”, „cetatea solară (ce) vine să încununeze nostalgia de mîntuire a unui veșnic neîmpăcat. Umilința metafizică și sentimentul cosmic atît de puternic al Orientului săvîrșesc catharsisul inițiativ.”¹³⁷ În ambele cazuri este sesizată năzuința de purificare pînă la găsirea acelor „nervuri de permanență” din clasicismul (=balcanismul) lui Ion Barbu. Dealtfel, în prelungirea celor afirmate mai sus, Constantin Florin Pavlovici ordonează piesele ciclului avînd drept criteriu filtrarea gradată, progresivă a materialității excesive. Începutul îl face *Selim*, unde abstracțiunea este „concreție comprimată, capabilă să rețină lumea în diversitatea ei”, poem urmat de *Răsturnica*, *Nastatin Hoge* la Isarlîk, *Domnișoara Hus* și *In memoriam*, ultima poezie considerată o capodoperă prin „modul sonor de a produce extazul”. Mîntuirea prin moarte și cuvînt (de unde caracterul de inițiere al poeziei lui Barbu) este concluzia mai mult implicită și, din păcate, nedezvoltată în studiul lui Constantin Florin Pavlovici, intuită în schimb și formulată (e drept, incidental) de către alți comentatori. În articolul amintit, Pompiliu Constantinescu se oprește la *Isarlîk*, „pentru a vedea straniile efecte sonore”, precizînd că „ele exprimă mijloace poetice, alternanțe de noțional și esoteric, spre a deschide o perspectivă interioară a ideii”. Mircea Ciobanu vedea și el, nu de mult, în „supraterestrul Isarlîk”, un „spațiu al sunetelor”, ajungînd la concluzia — schițată puțin mai tîrziu și de către Florin Pavlovici („o încercare interesantă de convertire a unor valori morale într-o ordine estetică”) — că „Isarlîkul se transformă în realitate estetică autonomă”¹³⁸ (s.n.).

În nici unul dintre cazuri însă, adevărul acesta — crucial pentru problema noastră — nu este totuși demonstrat, el rămînînd la faza enunțului spectaculos. O încer-

¹³⁷ Marin Mincu, *op. cit.*, p. 89-90.

¹³⁸ Mircea Ciobanu, *Isarlîk*, în *Luceafărul*, 1967, nr. 41.

care totuși notabilă și plină de sugestii ne este oferită de către Ov. Ghidirmic care, pornind de la observațiile lui Călinescu, echivalează balcanismul cu *hiperestetismul* lui Mateiu Caragiale, Ion Barbu și Tudor Arghezi, priviți comparativ. „Tocmai din relativizarea categoriilor etice și a normelor de civilizație — citim și aici — prin punerea în acord a existenței umane cu circuitul vieții universale și perceperea ei numai sub raport estetic rezultă inefabilul poemelor din *Isarlîk*“, al cărui pitoresc — atrage atenția autorul — „este un pitoresc esențial și simbolic“¹³⁹. Dar cum anume se petrece „revalorificarea condiției umane sub raport strict estetic“, în ce constă, la modul concret, „compensația estetică pe care o oferă mediul levantin“, dacă e vorba, într-adevăr, de „înlăturarea, de la bun început, a categoriilor etice“ și de „orientalizarea“ *Isarlîkului*, iată câteva întrebări la care încercăm să răspundem în rîndurile următoare făcînd astfel, sperăm, un pas mai departe în exegeza ciclului balcanic. Lucrul este facilitat — abia acum! — de așezarea comentariilor în contextul mai larg și, credem, mai diferențiat al problemei balcanismului literar. Dincolo de o anumită tipologie a estropiaților, cunoscută nouă din N. Filimon, Ion Ghica sau Mateiu Caragiale și ilustrată aici de *Domnișoara Hus* și *Răsturnica*, metaforele de bază rămîn „alba cetate“ *Isarlîk* și Nastratin Hoge, ambele bucurîndu-se de interpretări diferite, uneori total opuse. De obicei ele se reduc la două: Nastratin e văzut în ipostaza tradițională, *antonpannescă* — accepțiune pe care o întîlnim la Șerban Cioculescu sau Eugen Barbu¹⁴⁰, dar și în aceea, tot tradițională, a *ascetului răsăritean*¹⁴¹. Începînd cu Tudor

¹³⁹ Ov. Ghidirmic, *Isarlîkul lui Ion Barbu*, în *Ramuri*, V (1968), nr. 4 și „*Domnișoara Hus*“, „*Flori de mucigai*“, în *Ramuri*, V (1968), nr. 7.

¹⁴⁰ Cf. serialul *Gloria victis*, apărut în *Săptămîna* din 1972, ca fragmente dintr-o „istorie polemică“ a literaturii noastre. În secțiunile XVI și XVII autorul definește, într-un fel devalorizator, „antonpannismul“ lui Ion Barbu ca „un bîzdic (?) al unui mare poet“ care „se regăsea“, în *Isarlîk* „ca într-un refugiu amuzant“ (?!).

¹⁴¹ Cf. A. Wesselski, *Der Hodscha Nasreddin*, vol. I, Weimar, 1911 și A. Nemetak, *Nasrudin hodža Kozemu je ne snijemo*, în *Narodno stvaralštvo folklor*, I, 1962, nr. 1, apud. V. Nișcov, op. cit., p. 266 și 267.

Vianu, care vedea în el „fantoma sîngerîndă a conştiinţei umane, care găseşte în propria ei sfişiere alimentul său moral“, a doua accepţiune prinde teren. Hogeia „se converteşte din varianta orientală a lui Păcală în expresia ideii de asceză“, observă, pertinent, Aurel Martin¹⁴². Pezevenghea şi domniţa Hus au „o vocaţie a ascezei“ (Constantin Florin Pavlovici) purificatoare, caicul înţeleptului „închipuie în ordine simbolică o indigenţă înnobilită prin supremă uzură“. Între accepţiunea aceasta, sugerată de clasicul text al lui Tudor Vianu şi Laurenţiu Ulici care neagă ascetismul deificator al lui Nastratin, ne placăm, aşa cum vom vedea, pe o poziţie intermediară. Vedem anume în personajul de legendă o ilustrare particulară a *mitului semiantropomorf* — permanenţă definitorie în cultura bazinului mediteranean şi în perimetrul sud-estic al continentului. „Tencuit“ în pereţii cetăţii, el este parte organică din *El-Gahel*, ridicat însă şi acesta la măsura de aur a filozoficului¹⁴³. Sau „coborît“ la stadiul de invenţie lingvistică: „Vocabulul este strict de invenţia lui Ion Barbu. În schimb Isarlîkul — afirmă, erudit, Şerban Cioculescu — e numele turcesc al unui oraş situat cam pe locul vechii Troie“¹⁴⁴. Pendant formal (geometric) al Isarlîkului, El-Gahel „este aruncat la infinit,

¹⁴² Ion Barbu, în *Poeţi contemporani*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1967, I, p. 58, articol important pentru că — răspunzînd lui Ov. S. Crohmălniceanu — criticul ridică în mod principal chestiunea revalorificării, a restituirii lui Ion Barbu, pornind de la „fixaţia“ mai veche şi mai nouă a interpretărilor în raport cu orientarea ideologică şi estetică a poetului matematician.

¹⁴³ V. Nişcov, *op. cit.*, p. 266.

¹⁴⁴ *Să facem şi puţină cabalistică!*, în *Viaţa românească*, XIX (1966), nr. 5, p. 163: „Idol egiptean din epoca alexandrină? Sau variantă liberă din ştiinţa Cabalei, care se numeşte Schema Hamphorasch? Am luat aceste „lumini“ dintr-o lucrare postumă a lui Eliphas Levi, *Clefs majeures et clavicules de Salomon* (ed. II, Paris, 1926). Multe din cele 36 de talismane ale oculte ştiinţe au sonorităţi care se poate să-l fi stimulat pe Ion Barbu la depăşirea plafonului, iată cîteva dintre cele mai înrudite sonic: Lelahel, Iezehel, Melahel, Nelahel, Secabel..., Fiecăruia îi corespunde cîte o deviză mîntuitoare. Numai că, la Ion Barbu, Dumnezeu apare ca un idol, pe cînd în Cabală, avem de-a face cu o credinţă monoteistă. Talismanele sînt toate circulare şi nici unul nu include un eptagon... N-am găsit în nici un dicţionar geografic o localitate cu acest nume, nici în vreo mitologie.“

adică în eternitate, în moarte. Punctul lui Moebius, după chipul căruia pot fi organizate geometrii, e un simplu punct abstract. Repetat de șapte ori, el închipuie neclătinatul idol El-Gahel. Dar în culoarea minții, cele șapte puncte sînt dispuse în cerc. Ca o revenire la viață, ca o întărire a slabului vis negat.¹⁴⁵ Isarlîkul rămîne o „virtualitate“, deși „corespunde componentei dionisiace a personalității lui Ion Barbu“¹⁴⁶. Față de „senzația de plasare în timp, dar într-un spațiu nedefinit“, a „crailor“ mateini, cetatea simbolică este „atemporală“ și are „un contur spațial bine determinat“, iar El-Gahel semnifică „o construcție mentală de care ne desprindem ca dintr-un vis“¹⁴⁷. Matematicianul Basarab Nicolescu ajunge la aceeași concluzie despre „nostalgia“ sau „efortul de amintire, chinuitor“ (Constantin Florin Pavlovici) a vechii Elade, a idealului de clasicism. Rupt din Soare, „Isarlîkul se află despărțit de soare ca orice întruchipare, ca orice *determinare*, de unde izvorește o anumită nostalgie, o anumită *sete de reintegrare*, care își găsește alinarea în venirea la Isarlîk a lui Nastratin Hogeia“¹⁴⁸.

Ajunși la capătul acestui sondaj, ce ar fi putut continua, nu ne putem reprimă un sentiment de ușoară derută. „Din cauza acestei mari libertăți în construirea explicației — ne încurajează poetul — se cuvine ca preferința noastră să fie călăuzită de o *alegere*“ (*Note pentru o mărturisire literară*). Este ceea ce am făcut și pînă acum, în modul de selectare a comentariilor critice, pe care le adoptăm sau pe care le infirmăm în paginile ce urmează.

II

Reprezentînd, împreună cu Mateiu Caragiale, stadiul final al unor îndelungate anticipări, Ion Barbu rezumă

¹⁴⁵ Leonid Dimov, *Dreapta de la infinit*, în *România literară*, an. III (1970), nr. 12.

¹⁴⁶ Mircea Ciobanu, *Isarlîk*, în *Luceafărul*, 1967, nr. 41.

¹⁴⁷ Basarab Nicolescu, *Cosmologia „Jocului secund“*, Editura pentru literatură, București, 1968, p. 93-95.

¹⁴⁸ Basarab Nicolescu, *op. cit.*, p. 98 (cap. *Pentru o mai dreaptă cinstire a lumii lui Anton Pann...*)

nostalgia subterană după helenitatea înțeleasă ca etalon de gândire și matrice culturală și pentru europeanul din ținuturile carpatice. În mod normal, spiritul helenic nu s-a opus fondului nostru străvechi și nici romanității ce ne-a structurat ca popor, dimpotrivă. „Rupt din coastă de soare“, poetul se întoarce după milenii de istorie la vechea matcă și — purificându-se în „durata lumii turce“ — se subsumează cosmocentrismului definitoriu pentru umanismul răsăritean. Un destin asumat lucid prin *ascensiunea inversă* spre „aurul netemporal“ al Helladei, presimțită odinioară și de către Keats care, „neștiutor de greacă, avea preștiința Greciei“. „Absolutul“, ordinea supremă „a săbiilor trase la Alexandria“, se esențializează geometric în „acel chenar ingenuu și rar, ocolind o mare“. Obsesia e fundamentală și traversează toată opera lui Ion Barbu, unde „hagialikurile“ mateine sînt reduse acum la *unul*, dar consumîndu-se la fel de fastuos, în „Visul Dreptei Simple“. Aflat aici ori în „Ipoteza morală“ a Greciei străvechi, omul nu poate fi decît simbolic, acel Nastratin convertit în ascet și figurînd închiderea în cercul condiției omenești, aceasta după ce fusese anunțat de legenda cantemirescă sau de autoironia personajului din Anton Pann. Din fatalism rămîne doar simbolul său — *cercul*, figură geometrică îndrăgită de către Platon pentru puritatea sa. Nastratin Hogeia ilustrează, din unghiul filozofiei istoriei, civilizația aflată, cum spunea Worringer, „după cunoaștere și nu înaintea ei“. Deficitar aici, dacă nu chiar negat — *antropocentrismul*, caracterizat de expansivitate și individualism în lumea occidentală, ia forma dramatică, *semiantropomorfă*, într-un proces de re-mitizare, pe care nemișcarea, tăcerea celui care se autodevoră trecînd în materie o sugerează perfect, alimentată fiind cu himera pitorescului resimțit ca atare (în observațiile teoreticianului). De la culoarea violentă a Isarlîkului la „chenarul ingenuu“ sau de la estropiații lui Ghica și Filimon la puritatea crepuscularei domnițe Hus, răscumpărată prin descîntec, urmăm același sens cu punctul *terminus* în *inelul cetății*, descins „din culoarea minții“. Tragicul se rafinează pînă la incolor, depășind intenția din „motto“ („Pentru o mai dreaptă cinstire a *lumii* lui Anton Pann“),

dar gravînd, în schimb, ceremoniile niciodată epuizate ale cuvîntului cu valoare inițiatrică, deși menit, credea sceptic poetul, „să petreacă în virtual și interior“. Ceea ce numeam *voință de clasicizare* la Anton Pann, vizibilă în eforturile acestuia de a conceptualiza „poezirea“, devine aici direcție estetică clară și, mai ales, o situație de destin am zice colectiv. Intuiția antonpannescă, precum și tristețea bănuită la popularul hoge trec în concentra-tul de sare obținut din lacrima bogată, dar și din burlescul „nezdrăvăniilor“. Unul „grec“, celălalt „helen“, am-bii alcătuiesc ipostaze ale aceluiași spirit ars de lumini interioare, spre care plutesc, iremediabil pierduți istoricește, cei trei crai, „mari egumeni ai tagmei prea senine“. „Taina“ mateină și severul El-Gahel rămîn invenții deliberate, paliative necesare autoiluzionării (ca și genealogiile închipuite de către autorul *Crailor*), atît de inutilă în „cheagul alb, lăsat din seară, / Dintre limpezimi crescute.“ ...„Situată la mijloc de Rău și Bun“, sustrasă curgerii și alunecată în somnul fără de întoarcere, cetatea Isarlîk alcătuiește metafora exemplară a virtualului, unde totul este posibil, „hazul Hogii Nastratin“ și foiala tîrgu-lui lui Anton Pann coexistînd cu *memento*-ul tragic în-scris de trupul „stylitului“ pe punte de caic peticit, după revenirea la „țara ce veghea turcită“, revenire în apa-rență fără violența celei care-l răpusese și pe tînărul Șefki din poema de arabesc imagistic a lui Em. Bucuța. Gestul turcului „smolit de foame și de chin, cu fața cîr-nă“, închide, „rezumă“ definitiv o lume întîi prin izolare — condiție necesară pentru a o privi *sub specie aeternita-tis* („În gîndurile toate, soseau ninsori mărunte / Și un-suroase liniști se tescuiău sub cer“). Invocația rostită de către domnișoara Hus, ca și autofagia înțeleptului înfăp-tuiesc omologia cu cosmicul ce s u b s u m e a z ă. Ambele ipostaze stau sub pecetea extincției fără bucuria împlinirii *cosmocentrice*. Loc de „eternă reîntoarcere“ și amintind, într-un fel, de „retragerea“ gasteropodică de care vor-bea, în alt context, Lucian Blaga, Isarlîkul înseamnă și moartea de fapt a iluziei, a speranței. Aceasta, în pofida voinței — susținută cu fervoarea temperamentului sudic — de permanentizare. „Există locuri — scria Camus — unde spiritul moare pentru ca să se nască un adevăr care

este însăși negația lui" (*Vîntul la Djemila*). Tocmai pentru că imaginară, cetatea „înviată” pentru o clipă este un asemenea loc, iar moartea conștientă a lui Nastratin, aducînd cu automacerarea șarpelui din *Monsieur Teste*, subliniază drama intelectualului din perioada dintre cele două războaie, precum și — în alt plan — atitudinea polemică a nord-dunăreanului față de „spațiul hilar / și balcan-peninsular”, deci față de simpla bufonerie nastratinescă. Devalorizarea se exclude totuși („Să-ți fiu printre foi un mugur”), iar spectacolul căruia Nastratin i se abandonează nu e propriu-zis un refuz, ci, așa cum am văzut, integrare tragică. Zenitul se întîlnește cu „nadirul latent” în ape „secunde” ce includ și morganicul Isarlîk, proiectat astfel într-o „slavă stătătoare”, unde „dulceagul glas” este localizat „sub ochiul de senin oțel / În neclătinatul idol El-Gahel”. E o transcendere a senzualului și informului prin „polis”-ul aspirînd el însuși spre o „perfecțiune poliedrală”, prin jertfa de sînge a lui Nastratin și în fața căreia *cuvîntul* ce-o izbăvește încă pe Răsturnica este acum interzis („Dulceagul glas al pașii muri prin seară lin”). Autodevorarea, *actul* consumat în prezentul etern („vii, vecinici...”) amplifică — prin „înghețare” — tristețea proprie oricărei stări virtuale. Ea e consfințită aici de istoria puțin generoasă, fie că e vorba sau nu, de „justițiară turcime” — aluzie probabil la interpretarea sud-estului ce privea Semiluna ca o răzbunare tîrzie a trădatei Troia. Virtualul, ca expresie a probabilității eterne, își găsește corespondentul nu numai în semiantropomorfismul Hogeï — stare incertă dintre letargie și concentrată veghe —, ci și, stilistic vorbind, într-un *repetat proces de hieratizare, de stilizare*. Dacă „povestea” lui Pann refăcea aventura esopică caracterizată, în ultimul stadiu, prin laconism, tot astfel procedează Ion Barbu, însă cu rigoarea geometrului și cu *luciditatea celui care acceptă tutela cosmocentrică*. Așa se explică de ce tehnica izolării individuale în manieră bizantină, întîlnită la Adrian Maniu, este înlocuită cu aceea orientală, de aglutinare a simbolurilor, precum și cu arabescurile lui Bucuța. Cetatea dobîndește — în modul cum este descrisă — imobilitatea Vidinului de altă dată din *Fuga lui Șefki*:

Cu ziduri forfecate, sucite minarete
Și slujitori cu ochii rotunzi, ca de erete
Și, azmuțit cîmpiei, un fluviu leșios.

Enumerarea, eliptică prin absența formelor verbale, reduce totul la un singur plan, de fundal, într-o *sfumatura* a decorativului. Figurativul violent, însă *fără contur hotărît*, este atmosferizat de infuzia fină de lexic turcit sau de magicul descîntecului deschis spre esoteric. Dimensiunea se construiește prin topire, prin aglutinare continuă. „În alba Isarlîk“ mulțimea „se tencuia-n pereți“ și „unsuroase liniști se tescuiiau sub cerul“ de rece melancolie în spectacolul de sunet și culoare. Ca Șefki, „tencuit“ spiritual în trecutul cetății, „greul“ Anton Pann este absorbit — pe alt plan — de „helenul“ Barbu, chiar dacă se mai păstrează jovialitatea (totuși de suprafață), a primului :

Colo cu doniți în spate,
Asinii de la cetate,
Gîzii, printre fete mari,
Simigii și gogoșari,
Guri cască cînd Nastratin
La jar alb topește in... etc.

Totul se epurează reținîndu-se doar candoarea gestului și umbrele transparente — ultime reflexe, picturale, ale unui suflu odinioară epopeic și în dosul cărora ghicim drama sterilității :

Veneau de toată mîna : prostime, tîrgoveți,
Derviși cu fața suptă de veghi, aduși de șale,
Pierduți între pufoase și falnice pașale.

Față de gravurile din *Pajerele* lui Mateiu Caragiale, social-istoricul nu mai contează, se pierde, și mulțimea — înscrisă definitiv în inelul cetății, precum „vreo piatră în scump metal legată“ — dobîndește o *izolare iconografică de grup*, de „riu încuiat în cerul omogen“, tocmai prin unitatea procesului de sublimare a pitorescului.

Caracterul impersonal al tragicului își are izvorul în această *hieratizare* a expresiei, ca să nu spunem ermetizare, „Iar ochii tuturoră călătoreau afund...“, îm-

preună cu fantoma „albei“ Isarlík — poate alt „sfânt, alterat, neutru, nepereche (s.n.)“. În spațiul încă uman, a cărui experiență cognitivă a ajuns la limită, Nastratin face trecerea de la pragul de sus al *parodiei tragice* la un absurd *sui-generis*. Refugiul în „aurul netemporal“ este în realitate imposibil, el echivalează în mod paradoxal cu inițierea repetată în *moartea* departe, așa cum afirmam, de a semnifica eliberarea, tocmai fiindcă ea e *totală*. Accepțiunea despre „liniștea interioară și calmul atemporal“ al lumii orientale (Marin Mincu), credem că este inexactă, dacă nu hazardată: logosul solar îl ucide în fapt pe înțelept (care e și o proiecție materială, degradată a lui), ca și pe Crypto, „regele ciupearcă“. Reînvierea în idee e numai virtuală, precum Hellada în copia turcită, imperfectă, a Isarlíkului aflat într-o devenire (= hieratizare) mitică, de unde acțiunea sa coercitivă efectuată asupra persoanei, a individului până la anularea („tencuirea“) acesteia. E drept, revenirea Hogeii în „durata turcă“ „e mai întâi un act de speranță“ (*Poetica domnului Arghezi*), dar unul disperat și frenetic ce ajunge într-o fază, explicabilă istoricește, de blazare și intelectualism excesiv. Integrarea cosmocentrică s-a înfăptuit de mult, ea e simțită acum, în condițiile Isarlíkului „turcit“, ca o fatalitate căreia îi corespunde tendința subterană de dezintegrare, de „tencuire“ a corporalului, opunându-i-se, în același timp, ascendența — dureroasă în ipoteticul său — a spiritului în „Hellada neistorică“, forma cea mai pură a lui *ordo universalis*.

Cele două sensuri și atitudini — particularizând *dionisiacul* și *apolinicul* — se împletesc și se înscriu în locul geometric al Isarlíkului, a cărui înălțare în „aurul netemporal“ nu se finalizează, de unde prezența construcțiilor cu imperfectul subliniind absurdul, deja dat, al situației. Cetatea e „ultima Grecie“, în sensul de *imperfectă, devalorizată copie a celei de demult* și Hogeia o știe, chiar dacă prins în ea, în virtutea autocratismului oriental, proiectat de astă dată dincolo de istorie, în metafizic. „Credeam — mărturisește scriitorul — a fi descoperit în pitorescul și umorul balcanic o ultimă Grecie.“ Dar Nastratin Hogeia depășește această intenție. Drumul spre Hellada trece cu necesitate *pe aici*, prin locul unde

„ordinea“ e doar „a se mănătoare celei de dinaintea miraculoasei lăsări pe aceste locuri a zăpezii roșii“. Aceasta, cu atât mai mult cu cât Hogeia e *produsul* lumii rezultată din îndelungi depuneri aluvionare. E vorba de o „experiență în ascendență“ și atât, e adevărat, tragică în virtualitatea sa pură.

Dacă, gnoseologic, autofagia semnifică — așa cum enunțam mai sus — și moartea speranței, aceea de a *depăși, de a transcende decrepitul*, *Isarlîkul somnolent*, metaforă superbă a unui declin istoric, actul problematizează și altă chestiune, crucială pentru umanitatea sud-estică, anume *libertatea* acesteia. Într-adevăr, Hogeia e „precursorul *sui-generis* al existențialismului“ (Șerban Cioculescu). Atîta doar — am adăuga noi — că libertatea căutată prin ceea ce numeam ascensiune inversă trimite — ideal vorbind — la „increatul“ din *Oul dogmatic*. Crezînd probabil că-l atinge, sau că măcar îl aproximează, Nastratin face gestul de imensă și tragică ingenuitate. Naivitate, deci? Fără-ndoială, ea fiind constitutivă oricărui „întemeietor de religie“ (Tudor Vianu). *Balkanismul de evocare se rafinează ontic*. *Increatul* este pandantul biologic și mitologic al *virtualului*, categorie la fel de abstractă. „Chenarul ingenuu“ constituie o altă față a „increatului“ și invers, de unde refuzul lui Nastratin de-a se lăsa „tencuit“ fizic (mental el este) în pereți, la Isarlîk :

În ochi, din lîncezi ape, cum pîlpîie gălbuie
Și uleioasă, dîra caicului turcesc!

Increatul, ca formă de echilibru, va fi căutat nu „în polul plus“, precum în *Oul dogmatic* sau chiar *Riga Crypto*, ci în „nadirul latent“, bănuît odinioară în regretul din *După melci*. Demersul poetului ajunge însă într-un impas, tocmai pentru că e „halucinatoriu“. „Ochi orb la dăruri, Omul stingher“ (variantă în ediția Romulus Vulpescu, 1970, p. 203) va fi anihilat pe de altă parte de către „roata soarelui“ care, o știm din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, sintetizează — prin „nuntă“ de astă dată — *aspirația și eșecul acesteia deopotrivă*. Fenomenul se petrece după ce „roata capului“, Mercur, „degradase“ deja sensibilul, din care Nastratin Hogeia mai păstrează for-

m a inelară așa cum se află, cu genunchii la gură, pe punte. (Faptul că ciclul a fost așezat, de către poet, după *Jocul secund* nu e o întâmplare.)

Iată de ce înțeleptul *nu* „reprezintă lumea inteligibilului în opoziție cu lumea simțurilor“ (Constantin Florin Pavlovici), aceasta din urmă identificată cu Isarlîkul, într-adevăr imperfect, *însă copie a rîvnitei Hellade*, spre care și aspiră. Cu atît mai puțin îl vedem „trimisul *Jocului secund*, abstract și pur în lumea concretă (?) și impură (cum anume?) a *Isarlîkului*“ (Laurențiu Ulici). Semiantropomorfismul lui Nastratin îl explicăm abia în acest context ontic unde, atras și respins, ca un „Ulysse decăzut“, înțeleptul realizează mișcarea de pendul perpetuu, de plecare și întoarcere. Balcanicul fără complexe, de tipul lui Anton Pann, coexistă cu psihologia complexată a lui Mateiu Caragiale (ce se mărturisește, cu obstinație, drept anti-balcanic) într-un vers de mare tensiune estetică. E. Lovinescu credea, greșit, că la Barbu „orientul învinge occidentul“. Dincolo de faptul că nu putem vorbi de două entități culturale opuse ca esență — și matricea elenică comună e o dovadă — sîntem de părere că *se sugerează în sens estetic*, deci la modul spectacolului — o stare contradictorie. În loc să ajungă aici *chiar și ideal*, Hogeia atinge punctul zero — adică tragicul absolut — automacerîndu-se. Estetic vorbind, ciclul *Isarlîk* devine produsul cristalin al unei drame îndelung filtrată prin perpetuare, și în cadrul căreia Hogeia se ridică — cu naivitate pindarică (superb și gratuit gest de sfidare!) — de la fatalismul istoriei la absurdul și parodiarea existenței în genere, desigur și din nepuțința de a găsi efectiv „chenarul ingenuu“. Dăruit cu vocația ascezei, identic, în acest caz, cu *Domnișoara Hus* (simplificată la „cadîna orientală“ de către Ov. S. Crohmălniceanu), Hogeia *înnobilează brusc Isarlîkul* grăbindu-i „tencuirea“, hieratizarea. Imperfecțiunea cetății, impuritatea sa trebuie înțeleasă deci mai elastic: e vorba de o tentativă de înnobilare etică, Isarlîkul fiind ridicat în virtutea aceleiași tencuiri treptate, în Absolutul artei în primul rînd. Fixată la „mijloc de Rău și Bun“, cetatea s-ar afla „departe deopotrivă de josniciile dar și de rigorile unei civilizații pretențioase“ (Tudor Vianu), reali-

zînd echilibrul dintre Apollo și Dionisos, dintre „frenezie și contemplație, teluric și ideal“ (Constantin Florin Pavlovici). Interpretările nu sînt eronate și nici contradictorii, ele corespund cu definirea Isarlîkului ca spațiu virtual, implicînd astfel o anumită formă de etică, *constitutivă unei dorite și în fapt nerealizate suprarealități*. De unde accepția, recunoscută programatic — „ipoteză morală“, scrie teoreticianul — precum și opțiunea („Ra-iul meu, rămîi așa!“), subliniată oarecum teatral :

Pîn' la cer frîgîndu-și treapta,
Trebuie să înflorească :
Alba,
Dreapta
Isarlîk !

Dorința rămîne însă ceea ce e, nici înnobilarea morală nu e posibilă și, „sub cerul lichid de miazăzi“ (*Dezrobire*), caicul lui Nastratin se depărtează de cetatea „cea albă de lespezi“ !

Eșecul căutării este deci dublu, ontologic și gnoseologic. Dar mai rămîne o cale, ultima, aceea — în parte analizată deja — de înnobilare estetică, mai exact, de răscumpărare prin artă, „prin mila scrisului“, a spațiului așezat „la vreo Dunăre turcească“. Detașarea etică a nord-dunăreanului, fără să aibă acidul verbului matein, sau tonul amar, de cronicar, al lui George Magheru, subzistă și aici, la Ion Barbu, chiar dacă se subsumează efortului demiurgic am spune, de compensare în logოსul purificat la sunet și culoare. Mircea Ciobanu intuia, dealtfel, că Isarlîkul e „virtualitatea transformată în realitate estetică autonomă“. Mecanismul acestei prefaceri l-am aproximat deja în rîndurile consacrate modului de sublimizare a pitorescului. „Ion Barbu — ni se sugerează într-un loc — nu mai traversează, în Isarlîk, drumul lung și complicat de convertire a *eticului* în *estetic*, din care rezulta farmecul inexprimabil al operei lui Mateiu Caragiale, ci se oprește, — crede greșit autorul —, cu aceeași forță emoțională, asupra *compensației estetice pe care o oferă mediul levantin*“ (Ov. Ghidirmic). Lucrurile nu stau tocmai așa : deși nu există, ca la Mateiu, echilibrul — analizat anterior — dintre sancțiunea morală și

ceea ce numeam autocratism estetic, dacă prevalează apoi dimensiunea artistică asupra celei moral-politice, aceasta atît de evidentă la George Magheru, Barbu păstrează atitudinea *acum subtextual polemică* în ideea de joc, ce traversează întreaga operă. Prin muzicalitatea versurilor pînă la descîntec, grotescul, de pildă, primeşte irizări „halucinatorii”. Relatarea dură din *Scrisorile de fanariot* ale lui George Magheru („Pe arbori foi de sînger ruginesc... / Doi petrecuți în furci, bălămbănesc... ș.a.”) se esențializează prin cunoscuta „tencuire” ce reține, nealterată, atmosfera : „La fundul mării de aer”, spre care se îndreaptă „ochii tuturor”, „Toarce gîtul, ca un caier, / În patrusprezece furci, / La raiele ; / rar, la turci”. Justificarea mecanismului de transformare este cuprinsă în fragmentul antologic din *Răsăritul crailor*, meditație ce concentrează genial, însă la modul idealist, reminiscențele unui sentiment de mult perimat, acela, ne amintim, de *balcanitate tragică* proiectat acum într-o „falsă dimensiune metafizică”, cum spune Ov. S. Crohmălniceanu. „Niciodată — crede eronat poetul — piatra nu va da Bucureștiului un sfert din strălucirea marilor cetăți din Apus. Civilizația noastră e sortită să *petreacă în virtual și interior*. Neputînd clădi în interior. Neputînd clădi în afară (e și prea zadarnic pentru aceasta — sic ! — n.n.), în inimile noastre se cade să întemeiem : turnuri vibratoare speranței, aurite bolți, laudei : clopotnițe, *adîncimi soarelui netemporal (s.n.)*.” Dramatică, mărturisirea este și o artă poetică lărgind mult înțelesul conceptului de balcanism la Ion Barbu, al cărui ax rămîne desigur aspirația către idealul de clasicism. Ridicîndu-se, asemeni Penei Corcodușa, „prin arsele vămi ale pătimirii și nebuniei pînă aproape de Sfintele Trepte”, poetul își încununează „hagialîkul” cu extaticul El-Gahel. Ambii, poetul Isarlîkului și autorul *Crailor* se întîlnesc pe aceeași lungime de undă, visînd la salvatorul „soare netemporal”. Unul cu tenacitate și înverșunare dezabuzată de cavaler medieval, celălalt, cu rigoarea geometrului și humorul cunoscutului *graeculus* în Agora osmanlîie — parodie tragică a celei de demult. Iluzia ce „răscumpără” e prezentă în călătoria imaginată de „cei trei crai”, ca și în invocația nastratinescă :

Deschideți-vă, porți mari !
Marfă-aduc, pe doi măgari,
Ca să vînd acelor case
Pulberi de pe lună rase
Și-alte poleieli frumoase... etc

Maliția lui Anton Pann („Dăm cu sîk / Din Isarlîk“) e gratuită la modul sublim : *cuvîntul* și geometria reinventează lumea „altfel adevărată“ închipuind-o, idealist, din armonii sonore și ritmuri de odă pindarică. „Prin Tîrziu și Înalt“, poetul, asemeni „Țiganului Aurar“, cernă noțiunile, reținînd muzica acestora, situată „în celălalt univers de curății și semne“. Aidoma lui Anton Pann, autorul *Isarlîkului* e un auditiv. Cetatea rezultată se preface încet-încet într-un „spațiu al sunetelor : lungimea, lățimea, adîncimea sînt măsurate cu sunetul, culoarea e sunet, atribuitul — la fel“ (Mircea Ciobanu). Pitorescul, izvorît și aici din *horror vacui*, e în primul rînd de limbaj, organizat într-o retorică a descîntecului, a cărei forță magică s-a pierdut. Cuvîntul nu mai posedă *eficiență* inițiatică, cîștigînd, în schimb, în spectacol. „Neputînd — mărturisește poetul — să apar înaintea concetățenilor mei, ca poeții de altă dată, cu lira în mînă și florile pe cap, mi-am poleit versul cu cît mai multe sonorități“. Adevărat „rai beteag“ (Tudor Arghezi), Isarlîkul distilează senzualismul oriental, fixațiile erotice, abia mascînd componenta dionisiacă a lui Ion Barbu. Poetul dă astfel „impresia unui Narcis autohton care, înainte de a-și fixa privirea asupra eșenței sale, — doar la modul figurativ imagine reflectată, lasă ochii să se umple lacom de impuritatea apei, de stridența ei de algă și mîl, de toată lumea unsuroasă, colorată și violentă, pe care o conține“ (Constantin Florin Pavlovici). Febra adevărată a noului „cîntăreț de lume“ se consumă însă interior. Între psihologia amplificatoare a lui Anton Pann și „visul dreptei simple“, deosebirea e de altitudine, chiar dacă bănuită și în *Povestea vorbii*. Contrar afirmației sceptice a teoreticianului, poetul reușește „să sară“ în mai puțin de un veac, „de la cîntecul lumesc, care înmuia inimile bunicii pe vremea lui Ion Ghica, la o poezie de experiență și transfigurare“. Frumusețea căutată are însă un „sens

pierdut“ pentru totdeauna și poetul se îndreaptă, împreună cu „craii“ mateini, „pe un pod aruncat spre soare-apune, peste bolți din ce în ce mai uriașe, în gol...“. Isarlîkul și, prin el, Hellada este himera superbă însoțită de conștiința acesteia. „Slava stătătoare“, închipuită, se opune zadarnic sentimentului de extincție umană și cosmică. Isarlîkul rămîne nu atît ca „o metodă, modalitate lirică de a exprima intuiții, de a organiza sensuri“ (Constantin Florin Pavlovici); el contează, credem noi, în primul rînd ca o viziune. Aici cuvintele „taie un gang regesc“ definitivînd *școala autohtonă de stil artistic*. Acesta, subsumat ermetismului și, mai larg, modernismului românesc, nu poate fi înțeles fără apelul constant al scriitorilor la tradițiile noastre răsăritene, indiferent că e vorba de Sadoveanu, Ion Barbu, Eugen Barbu etc. „Poet al strălimpezimilor noastre“, ca să-l parafrazăm pe Șerban Cioculescu care-l definea în acest fel pe Ion Pillat, Barbu înseamnă aventura multiplă, dramatică într-o secțiune din sensibilitatea carpato-dunăreană *recuperată* prin logosul artistic. Istoricul, metafizicul și esteticul se împletesc în aceeași dorință de permanentizare, de ființare într-o „ultimă“ și miraculoasă Grece. Iar „Humorul balcanic“ este acela de fapt al spiritului românesc ce nu și-a pierdut niciodată unitatea și integritatea spirituală sub cerul de „mari melancolii“ (V. Voiculescu) al Sud-Estului.

„Melanholia“ Princepelui

„Princepele venea de undeva dintr-o depărtată insulă grecească, de la Paros, dintr-o lume a basmelor mării ce gîndește și ea ca o ființă vie în dogorile și răcelile soarelui.“ În istoria balcanismului nostru literar el este cel din urmă „crai“ înnobilit prin tristețe, iar blazonul său și al timpului ce-l domină e roiul de fluturi imenși, galbeni — metaforă exemplară a tragicului lipsit de sublim. „Aripile galbene erau străvezii, ai fi putut vedea înțepătura albastră a stelelor prin ele, dar în această frumusețe totul se duse, la fel de încet, cu aceeași tainică miș-

care, cum ai muta lumina". *Valsul* lui Mateiu Caragiale acompaniază *dansul fluturilor* „parcă nemișcînd aerul”, unde „princepele se zidise într-o răbdare fără glas”. Împreună cu fantomatica cetate a lui Șefki (Em. Bucuța) ele alcătuiesc partiturile diferite pentru melodia singulară ce sublimează *trece rea*, istoria noastră răsăriteană. Tristețea sobră din vechile *Învățăături* și imprecațiile cronicarilor, precum și acordurile tremolate ale „cîntecului de lume” se rafinează aici, în *evocările* actualului secol. Asemeni inorogului din *Istoria* lui Cantemir, domnul fanariot este învins mai întîi de singurătatea-i covîrșitoare, dar retorica primului se distilează interior, în „melanholia” Puterii pînă la urmă zadarnică, ce se consumă într-o repetabilitate ritualică. Iarăși, „deasupra minunatei grădini izbucni un roi imens de fluturi galbeni, sătui, unsuroși, lovind aerul încins cu grele aripe” și încheind *cercul fatal*, pentru ca acesta să se repete apoi, la nesfîrșit, începînd cu *svonul* „că pe la bariera Delea Veche intrase în Bucuresci și un messer de la Orient”. Cartea se încheie, nu și cîntecul său tulburător, ce ne redescoperă la dimensiunea adevărată „raiul beteag” de la porțile Orientului. „Boala de voia rea” țese o altă istorie, secretă și permanentă, crescînd — ca „o floare neagră de tropice, plină de otravă și de miere” (Mateiu Caragiale) — în terenul fertilizat deja de sensibilitatea mioritică a nord-dunăreanului. A trebuit să vină altcineva — foetusul Bizanțului dispărut — pentru a strecura „strigile” disperării, odată cu forța *auto-kratorului*, acum parodic. Spiritul *polemic*, corosiv — și pe care Eugen Barbu îl continuă — se încarcă afectiv, heliadismul său de atitudine primește nota fundamentală culeasă din textul Eclisiarhului, din înțelepciunea ostentivă a *Foletului Novel* sau din viermuiala — în revers antonpannesc — a Bucurescilor de odinioară. Documentele vremii sînt impregnate de atmosfera unică suplinind „lipsa de șira spinării epică” (*Caietele Princepelui*). Mediivismul scriitorului din primul nivel al parabolei românești¹⁴⁹ nu este probat oare și de anularea — cu bună

¹⁴⁹ Cf. Comunicarea noastră *Du roman historique balkanique et sud-est européen*, prezentată la cel de-al III-lea Congres In-

știință — a paternității paginilor de cronică re-scrise și subsumate aceluiași *lamento*? Oamenii sînt prinși în „teribila oboseală a ritmurilor“ (Constantin Ciopraga) și acordul lui *vanitatum vanitas* minează pretutindeni înscenările fastuoase, de declin medieval, identice ca esență și motivînd — tocmai de aceea — paroxismul terestrității, pe care l-am mai întîlnit aiurea, ca și luxuria limbii redescoperită cu plăcere senzorială. Nicolae Filimon este prezent în minuția descripției și nu numai aici. *Princepele* desăvîrșește ceea ce autorul *Ciocolilor vechi* începuse deja, anume parodiarea la modul tragic a fanarioților lipsiți de atributele vechilor arhonți, din care mai păstrează o urmă doar Evanghelina. În acest sens, puterea — cum s-a observat și în critică — „este lucrul dorit care te ia el însuși în stăpînire și nu mai poate fi stăpînit“ (*Caietele Princepelui*). Devenit „tîrfă a istoriei“, domnul îi trăiește drama universalizînd-o, adică umanizînd-o prin transformarea sa într-o situație de destin individual și colectiv. În „aerul de tot neclătinat“, fluturii cu cap de mort sînt un *memento cosmic*. „Sînt melanholic, se confesează omul. Am dorit-o mult și am avut-o [puterea — n.n.]“. El trece, tot mai obosit, „prin arsele vămi ale pătimirii și nebuniei“, dar nu va ajunge niciodată „aproape de Sfintele Trepte“ (Ion Barbu), dimpotrivă. O etică amară, justițiară („noi nu sîntem gunoiul Evropii“, izbucnește Ioan Valahul) va împinge „spurcata biserică spre fundurile lacului negru“ de la Scroviștea, în timp ce *Princepele*, înmormîntat definitiv „supt vremi“, mai are o singură rațiune de a fi: *căutarea* unei perfecțiuni ipotetice. „Interior, urmărirea ceva perfect, imobil, desăvîrșit, dar nu găsi calea spre această perfecțiune“. *Melanholia* are statut ontologic, peste datul condiției omenești se suprapune cel al momentului istoric în baza greșelii irecuperabile, subliniată odată cu venirea lui messer Ottaviano. „Trebuie construit în spirit, Doamnă“, îi spune acesta Evanghelinei.

ternațional de Studii Sud-Est Europene, București, 1974, al cărui rezumat a fost publicat în *Résumés des communications*, Bucarest, 1974, tomul II, p. 154.

Sensul expresiei, întâlnită și în *Răsăritul crailor* (Ion Barbu), este deviat conștient spre hipertrofierea ideii de putere cu „argumentul” că „nu sîntem la Atena sau la Roma, avem altă soartă”. De aceea, „construcția în spirit” — așa cum o vede, devalorizată, messerul — este în întregul său o festă a istoriei, iar izvorul tristeții, al melancoliei, Princepele simbolic îl găsește aici, în această falsificare continuă devenită lege și căreia i se supune. Domnul se automacerează interior, căutările sale sterile în magie și cabalistică alcătuiesc tot atîtea încercări de salvare. „Stau pe un mare catastif al durerilor, dar voînța mea dorește un singur lucru : să scap”. Cum anume ? Asemeni oamenilor care — în vremea ciumei — „simțeau cum le sporește sîngele în vine ca să se apere de groaza amenințării care venea de undeva din văzduh”, pitorescul, spectacularul funcționează ca mijloace de apărare, devenind formele exemplare ale lui *horror vacui*. Cuvîntul încărcat de vechime este o punte suspendată peste amurgul omniprezent. Sfîșietoare, poezia sfîrșitului de lume și de veac ritmează apocalipsa ce vestește „răsăritul unui sens tragic și nou, pentru această Vale” (Ion Barbu). Bunătățile pămîntului sînt atinse de boală : „Piersicile galbene la început se învinețeau sau se făceau roșii ca bubele, anghinarele împietreau. ...Pe-
penii godini scoși din borcane se descompuneau în căldura necruțătoare, strugurii stafidiți păreau a patra zi o coptură galbenă pe mesele cele strălucite. Smochinele nu mai arătau ca de la început și miroseau greu, putrezind.” Degradarea are solemnitatea definitivului, în vreme ce, obsesivi, „fluturii nu se mișcau, torceau parcă aerul cu aripile lor leneșe”. Princepele viețuiește încă dar cu gustul de cenușă al resemnării, legănat cîteodată de nostalgia patriei pierdută pentru veșnicie : „Unde era vechiul oraș al Fecioarei cu moscheile lui, cu marea cea verde de sub portaluri, cu cipri nemișcați în bătaia soarelui de dimineață ?”. Străin în țară străină, știind — în conformitate cu înțelepciunea adîncă a răsăritului — că „tot ce distruge ține în sine distrugerea” omul este irecuperabil. Aflat „în fața acelei fatalități ce se strîngea undeva în văzduh, încet, amănunțit, fără ca cineva să poată împiedica venirea nenorocirii”, însuși logosul

moare : „Fu și mai tăcere, ca la începutul lumii“. Fanariotul se îndreaptă spre soare apune mereu mai „tenuit“, cum ar spune Ion Barbu, în partea noastră de lume. Unealtă a unui machiavelism superior, *Ghepardul* acesta artificial n-are răgazul să se simtă obosit de propriul trecut, precum cel lampedusian. Cîinii îl sfișie împlinind blestemul cu care se deschide cartea. Ce va urma? Întîi „svonul“ și pe urmă același „basm“ dureros și adevărat ce ilustrează — oare a cîta oară? — o componentă esențială a balcanismului nostru literar, „eliberată“ și ea, alături de spiritul bufon sau de grațuitatea gestului, în arta cuvîntului recuperator.

III

CUVÎNT DE ÎNCHEIERE



Mai puțin o inventariere, cît un studiu despre balcanismul deocamdată implicat în structurile literare și care a fost discutat — tocmai din această pricină — în devenirea sa istorică de serii estetice, paginile de față n-au ambiționat, evident, o cuprindere exhaustivă și nici precizarea nervurilor, a așa-numitelor „permanențe“, căroră — așa cum atenționam încă din primele pagini — le-am consacrat o altă cercetare. Lipsesc din această „demonstrație“ referiri la proza călinesciană și la opera „lunatecului“ Ion Vinea, la aceea a lui Macedonski sau la nostalgiile hellenice ale lui Ion Pillat ș.a. *Permanențele literare sud-est europene*, dintre care am prefigurat în mod normal cîteva (ciclicul, nastratinismul, tipologia balcanică etc.), nu vor face abstracție de nume precum cele enumerate mai sus, adăugînd altele, în același efort de a contura cu un plus de claritate — sub raport preponderent comparativ — balcanismul nostru literar. Probleme ca *Tipul tragic* peninsular, cu fațetele sale (meșterul Manole, Chira Chiralina), *Pitorescul funcțional*, *Cîntecul de lume* (de la Anton Pann la M.R. Paraschivescu), *Memorialul de călătorie balcanic și oriental*, *Eternitatea eposului* (basmul răsăritean, de la *Sindipa* filosoful la *Divanul persian*), dimensiunile interioare ale *Mitului semiantropomorf*, *Picarescul balcanic și oriental*, *Tipologia lui Dinu Păturică*, *Lumina — motiv fundamental* ș.a. formează obiectul acestei secțiuni.

Pentru moment, aflîndu-ne la capătul acestui volum, sîntem conștienți că „din cîteva cioburi nu poți reface o

oglină, ori cu cită dibăcie ai așeza fragment lângă fragment și oricât de bun ar fi chitul cu care încerci să lipești aceste fragmente unul de altul. Dar — spunea mai departe Sextil Pușcariu — nici nu e de trebuință toată oglinda ca să vezi în ea ceea ce cauți, căci ciobul însuși, ținut la o anumită distanță, aplecat într-o anumită poziție și așezat într-o lumină bună, poate reflecta tot atât de multe ca oglinda întreagă.“ *Limba română*, Editura Fundațiilor, București, 1940, vol. I, p. 422.) Este tocmai ceea ce am încercat și noi să facem, minus „chitul“ a cărui compoziție a fost mai mult aproximată. Un motiv în plus de atenție acordată unei probleme ce se cere astfel analizată în continuare.

LA LITTÉRATURE ROUMAINE ET L'ESPRIT SUD-EST EUROPÉEN

Résumé

Ni le terme ni l'aire de ce qu'on appelle le balkanisme de la littérature roumaine n'ont trouvé, jusqu'à présent, un fondement théorique, de sorte qu'au lieu de se voir consolidé par une étude, la notion est entrée dans la conscience collective, signifiant une composante éthique et moins une composante esthétique. C'est ce qui a déterminé sinon la dévalorisation du moins la déformation de l'essence du concept possible. La manière de „sentir" balkanique, „l'esprit" commun aux peuples péninsulaires — si différents du point de vue de la formation psychologique et de l'orientation culturelle-économique — sont transférés au domaine de l'art.

Ses „coordonnées" morales sont mises en une relation directe, en décidant en quelque sorte, par leur pittoresque, par leur décoration, de l'absence de profondeur des faits que la littérature, par exemple, convertit en spectacle polychrome. Cette situation-ci est, d'ailleurs, le fruit du préjugé, dérivé lui aussi d'une confusion. On est placé, directement ou allusivement, à l'époque turco-phanariote, caractérisée par le fait que l'échelle des valeurs aurait à y souffrir un renversement total. Le mensonge, l'hypocrisie, la cruauté raffinée, la pourriture morale du phanariotisme s'étend abusivement à tout le périmètre culturel, les susdites „coordonnées" se prolongeant, paraît-il, jusqu'à l'époque moderne.

Envisagé de cette manière, le balkanisme ne se justifie que comme une simple épithète qualificative, et le ton péjoratif du terme s'explique lui aussi ajoutant à la même déformation.

Si l'on se rapporte seulement à l'époque phanariote, celle-ci n'a pas été si sombre qu'on l'a dit, du moins si on l'envisage sous rapport culturel et sous l'angle du mûrissement de l'idée d'unité nationale. On sait que les Grecs considéraient les Principautés comme l'endroit où, croyaient-ils, on aurait pu faire re-

vivre l'Empire Byzantin sinon l'Hellas ancienne. La dialectique du temps a empêché le phénix de renaître de ses cendres, bien que la croyance se prolongeât très tard, après 1821. On se demande ensuite s'il y a une manière balkanique de sentir. Une réponse affirmative mais qui ne serait pas soutenue d'arguments est très vague et se prête à des spéculations de toutes sortes. Le problème est plus compliqué et — comme le prouve l'épanouissement de la littérature parémiologique ou l'existence de Meșterul Manole, ce Faust de l'Orient européen — il ne peut être réduit à une dominante éthique caricaturale. Mais à mesure qu'on élargit la sphère du balkanisme, le concept est atteint dans son contenu. Car préciser un concept esthétique possible, donc le définir par l'intermédiaire des arguments extraits de la pratique artistique, veut dire tout d'abord le localiser temporellement et spatialement, en vue d'une première mise en relief de l'objet. Si le premier type de localisation ne pose pas, apparemment, de difficultés, le second, pourtant, est lié aux formes sous lesquelles se manifeste la spiritualité, en quelque sorte commune, de ce monde. On parle du balkanisme d'une partie de la littérature roumaine jusque vers la fin du siècle passé, et, à l'époque moderne, à savoir durant les décennies déjà écoulées de notre siècle — des reflets seulement.

Le problème donc est de trouver non des moules mais de minces filons aurifères qui, tressés, donnent naissance à une véritable école nationale de *style artistique*. On doit découvrir ces éléments spécifiques grâce auxquels — en partant, par exemple, de la „diversité et de la richesse d'un parler où les vocables slaves, turcs et phanariotes se connaissent, se réunissent en une mosaïque étincelante, sur le tronc d'une grâce méditerranéenne d'essence latine" (Tascu Gheorghiu), — la cellule nerveuse roumaine s'intègre à l'universalité. Une richesse étonnante de mythes, de schémas épiques et de symboles délimitent un territoire durement éprouvé par l'histoire. La coexistence des extrêmes les plus frappantes, leur fusion parfois sur le fond thrace, constituent peut-être la véritable matrice stylistique de la culture péninsulaire. Le goût de l'abstraction (culminant, dans l'art d'origine byzantine) se complète à l'aide de la fascination du concret dans l'image semianthropomorphique du mythe — chez Neagoe Basarab, Cantemir, Blaga, Voiculescu etc. — ou dans la trame

épico-lyrique de la ballade de *Meșterul Manole*, exemple de symbiose parfaite du symbolisme magique et du symbolisme religieux.

En outre, la relation complémentaire de l'idée du fixisme oriental et de la critique acerbe de certaines réalités dépassées depuis (George Magheru), de celle du geste justiciable et du rachat esthétique de celui-ci (Mateiu Caragiale) etc., démontre la permanence du dualisme structural rencontré dans cette phase que nous, nous appelons celle de la „balkanité tragique” (illustrée par N. Basarab), puis dans l'oeuvre de Cantemir Dimitrie, suivie de celle d'Anton Pann — dualisme qui demande à être étudié par la suite aussi. De la sorte, l'hiératisme byzantin „miné” par une polychromie spécifique chez Adrian Maniu, la structure du tragique dans *Chyra Chyralina*, le rapport entre le rêve et la réalité dans les récits de I.L. Caragiale ou dans la phrase filigranée d'Emanoil Bucuța etc., constituent quelques exemples de ce genre.

Quant à la détermination extra-esthétique du concept, il est vrai que l'unité géographique proprement dite des Balkans est discutable. Nicolae Iorga la contestait résolument en la remplaçant par l'unité ethnique, de substrat, extériorisée par les „souvenirs historiques” communs. „Le même peuple nous a élevés à la culture la plus haute: le peuple romain: le même état nous a tenus dans une organisation politique: l'état byzantin, la même race dominante (les Turcs — n.n.) nous a donné, avec une grande garantie, beaucoup de souffrance aussi” (*Ce înseamnă popoare balcanice — Que signifie „peuples balkaniques”* — Vălenii de Munte, 1915).

Le fond thrace, mais une histoire agitée aussi, liée à „la grandeur et à la décadence” de l'empire ottoman, ont réuni en un conglomerat gigantesque la force intellectuelle des Grecs, la suprématie politique et militaire des Turcs, la clairvoyance et l'équilibre natif des Roumains, „l'occidentalisme” des Serbes, la volonté des Bulgares et la capacité nationale de préservation des Albanais.

Par la force des choses il y a eu pourtant l'idéal d'une axiologie commune, traduite aussi dans les emprunts lexicaux fréquents (un savant, Kristian Sandfeld, écrit une *Linguistique balkanique*), même si l'on ne peut parler, comme il est naturel d'ailleurs, d'une unité linguistique. On a observé que les peuples balkaniques „se présentent aux chercheurs, dans tous les domaines, comme un ensemble de cercles qui se croisent, mais qui ont des

arcs communs" (V. Papacostea. *La péninsule balkanique et le problème des études comparées, Balcania*, 1943, vol. VI, p. X).

Voilà pourquoi, en vertu de ces affirmations, nous croyons qu'il est clair pourquoi nous n'acceptons pas le balkanisme à fonction attributive seulement, d'épithète, tout comme nous n'acceptons non plus le sens péjoratif. Dans ce contexte il devient évident que le phénomène ayant ce nom n'est pas formé de la somme des influences orientales; aussi est-ce fausse son appréciation comme „décadence de l'esprit oriental". Vu par la lentille de l'histoire, le balkanisme ne signifie artifice ni simple décoration ou „langage faubourien", mais un drame qui a reçu à plusieurs reprises l'accent tragique. Cette dimension, du balkanisme comme drame (avec son revers parodique), nous a préoccupé surtout dans les pages de la présente investigation dédiée à l'étude de la gradation historique du phénomène jusqu'à nos jours. Son côté esthétique prévaut car, en étant un concept-image, le balkanisme renvoie à de multiples repères, d'où la difficulté, l'impossibilité même, de préciser ses limites dans une définition. Le concept, ayant une existence diffuse dans la fiction littéraire-artistique, a, en fin de compte, une structure hybride se trouvant à la confluence (suggérée aussi par le nom) d'une géographie littéraire spécifique avec des éléments qui tiennent de la morphologie de l'art, mais aussi de l'ordre de la psychologie comparée et, surtout de celui de la philosophie de la culture.

La problématique centrale du présent volume dans un contexte si large est, évidemment, beaucoup plus restreinte. Le point de vue est celui de l'histoire littéraire. Tout comme nous le précise la *Vocation du théoricien* — une justification et une argumentation de toute l'approche — *La littérature roumaine et l'esprit du sud-est européen* n'est que la première partie d'une synthèse critique conçue en trois sections, à force de raisons méthodologiques aussi. Puisqu'il n'existe pas de statut esthétique comme le Romantisme, le Classicisme ou autres courants littéraires, nous en avons proposé un, nous-mêmes — simple esquisse pour le moment — mais en partant, comme il est naturel, de la „praxis" de la recherche et en aboutissant à la conclusion théorique. Méthodologiquement, c'est le principe de l'horizontalité — présidé par le critère chronologique, à savoir par l'idée de la succession et de la possibilité de communication des cycles historiques — qui se trouve à la base du présent volume qui sera suivi, en ordre, par les *Permanences littéraires au sud-est européen* comprenant — en section trans-

versale [le principe de la verticalité] — l'étude de quelques séries esthétiques proprement dites avec des renvois concrets aux littératures des peuples balkaniques, pour que la troisième partie, intitulée le *Concept de balkanisme littéraire*, tire les conclusions des deux premiers volumes.

La littérature roumaine et l'esprit du sud-est européen a pour point de départ cette prémisse que, dans l'analyse du balkanisme „ab interioribus“ et dans son évolution possible, on ne peut pas faire abstraction de la „balkanité“ impliquée par la littérature religieuse, philosophique et „artistique“ de Neagoe et de Cantemir.

De la parénétique de Neagoe, en passant par l'équilibre réalisé par l'esprit encyclopédique de Cantemir, on aboutit au baroque *sui-generis* du triptique A. Pann — N. Filimon — I. Ghica, qui consacre le balkanisme littéraire, et ensuite aux „reflets“, dans notre siècle, qui — par I. Barbu, Mateiu Caragiale, Panait Istrati et d'autres — réhabilitent et consolident (en l'exténuant même) le phénomène au sens esthétique.

Le premier chapitre, *Le Byzance d'outre-tombe* a pour objet l'étude du concept de balkanisme concrétisé dans les *Enseignements* de Neagoe Basarab, qui offrent également les dimensions d'une „forma mentis“ spécifique dans les conditions de la postérité dramatique de l'empire byzantin. Synthèse écrite de l'époque byzantino-slave, la parénétique de Neagoe est un brillant témoignage de la capacité de conservation et de remaniement de l'esprit byzantin par le génie roumain. Elle met en relief le premier balkanisme de notre littérature, un balkanisme structurel d'ailleurs, comprenant par là une communauté d'intérêts vitaux pour la chrétienté péninsulaire devant le danger ottoman mais aussi la sensibilité esthétique, commune elle aussi, manifestée dans la préférence pour les mêmes formes d'art, religieux surtout, originaires d'une aire plus large, orientale-byzantine. Les réalités de l'ancien Byzance, avec la symbolique du Pantocrator ou avec son extraordinaire fonds parémiologique incrusté dans le tronc des livres populaires remontant à des origines orientales, ont continué de cimenter, après le désastre de 1453, le conglomerat balkanique. Si les *Enseignements* présagent des éléments spécifiques de l'univers d'Anton Pann, c'est toujours là que l'on rencontre le frisson tragique subtilisé, beaucoup plus tard, dans le crépuscule des „rois“ de Mateiu ou dans la „mélancolie“ du *Prince (Princepele)* de Eugen Barbu. Dans un plan plus large, le dualisme de facture byzantine, qui a caractérisé pendant un mil-

lénnaire, avec des amplitudes normales d'oscillation, la culture et l'esprit de l'empire à l'est du continent, est constitutif des *Enseignements...* de Neagoe, aussi, ayant pour caractéristique la coexistence du sacré et du profane, du niveau *aulique* et du niveau *populaire*, de l'*hiératique* et du *dynamique* sur le plan artistique etc. On analyse, par la suite, la relation établie entre l'*anthropocentrisme* et le *césaro-papisme* du roi attardé, relation filtrée par l'humanisme chrétien, venant tout droit de l'isihisme de Palamas, auquel s'ajoute le réalisme du comportement politique du roi — en réalité le point de départ de ce testament idéologique. L'étude souligne le sentiment de l'histoire tragique qu'on rencontre aussi chez les chroniqueurs. La ligne isihaste co-existe donc avec la „praxis” d'un temps qui correspond au dualisme dans l'esprit de N. Basarab même, lequel rejoint de cette manière aussi, les grands empereurs du Byzance. La solennité encore hiératique du prince de Roumanie, les conseils prodigués sur un ton d'oracle, la prépondérance des paragraphes religieux soulignés d'impulsions vers l'ascèse isihaste — tout cela situe les *Enseignements* au niveau de l'aulique mais un aulique dépassé. La profonde humanité de Neagoe, le rationalisme des conseils et leur caractère pratique justifient leur existence esthétiquement aussi en s'appuyant sur l'autre type d'art, *populaire*, celui-ci aussi de lointaine origine orientale.

Le motif de la licorne, par exemple, dont on extrait les sens principaux, approche — pour la première fois dans notre littérature culte — l'image semianthropomorphique du mythe — une constante, d'ailleurs, dans la mythologie et dans le folklore oriental et balkanique. La première conclusion à laquelle aboutit l'auteur est que, dans les *Enseignements...*, l'idéologie dominante, sans avoir une structure granitique mais ayant pénétré dans le moule consacré par la rhétorique des grands sermons chrétiens, se rallie au monde enchanté des „romans” populaires, concrétisant de la sorte le dualisme essentiel qui caractérise la culture du Byzance millénaire, dualisme qui intègre la mentalité dégagée de cette oeuvre au climat de l'esprit médiéval oriental. D'autre part, on démontre la manière dont N. Basarab résume l'essentiel des aspirations des peuples balkaniques opprimés par le Croissant, cependant que les *Enseignements...* retracent les directions d'un programme d'ailleurs collectif, desideratum que les versions slave et grecque justifient. Donc, l'idéal politique commun, concrétisé dans la lutte contre les Ottomans par voie diplomatique ou vio-

lente, l'idéologie orthodoxe dominante, le dualisme déterminant, qui définit la culture byzantine, répercuté aussi dans la structure des *Enseignements*, la communauté de genre de ceux-ci avec la parénétiqne orientale, les influences conjuguées serbo-bulgares, tout cela plaide en faveur de la „balkanité" profonde de cette étape. Les *Enseignements* concentrent dans leur substance „les trois débris du Byzance qu'étaient: le Siège du Byzance, la dynastie serbe et la royauté, „la monarchie valaque" (N. Iorga, *Bizant după Bizanț — Byzance après Byzance —*, E.E.R., 1972, p. 82). Le souvenir d'un Byzance désormais fantômatique et la conscience de cet état de choses se rejoignent dans une tension logique, libérée affectivement grâce au sentiment national et tragique de l'histoire, superposé au motif *vanitatum vanitas*, à retours obsessifs et de large circulation médiévale. Celui-ci remplace, par voie de généralisation, une „mélancolie" retrouvée dans sa forme pure, cristalline, dans les „concentrés" littéraires de notre siècle seulement. L'étude de cette première phase dans l'histoire du concept se clot sur quelques considérations concernant le rapport établi entre l'aire byzantino-slave et l'aire occidentale dans les *Enseignements*, ainsi que la postérité de la parénétiqne de N. Basarab.

Le chapitre suivant, *Entre „balkanité" et balkanisme*, a pour objet l'étude de l'oeuvre de D. Cantemir. Figure de Renaissance, réalisant — comme mentalité — une véritable synthèse entre l'Orient et l'Occident, Cantemir concilie, par son activité encyclopédique, l'orient anti-ottoman et l'humanisme occidental dans une oeuvre de grande étendue. L'approche accentue le poids de l'élément oriental-byzantin, tout d'abord parce qu'il forme une composante essentielle de la personnalité de Cantemir, ensuite parce qu'il précise quelques indices de la „balkanité" au XVII^e siècle qui coexistent avec les débuts de notre balkanisme littéraire: vivant dans un espace d'interférence géographique et historique, D. Cantemir établit une liaison entre des mondes à mentalités diverses. Des notes hiératiques médiévo-orientales sont réchauffées par la ferveur du lettré patriote en des termes qui annoncent l'apparition d'une autre époque de culture. Au delà de la dualité de la formation culturelle — scientifique et des sources de l'oeuvre, ou du portrait vestimentaire commenté par N. Iorga dans l'esprit de la même bipolarité, Cantemir s'engage dans une voie médiane qui conduira à la position laïque distinctive de l'orientation humaniste, même si „l'ortodoxie de langue grecque

représentait pour ces penseurs la seule solution culturelle possible pour l'Europe de l'Est et de Sud-Est" (V. Căndea). En s'appropriant la philosophie de Corydalée — un indice fondamental de la „balkanité" dans l'oeuvre de Cantemir — le prince de la Moldavie, voulant prouver notre latinité (Cf. *Descriptio Moldaviae* et la *Chronique*), nie la tradition slavo-byzantine dans la pratique voïévodale de l'idéologue. La politique byzantine, de réconciliation en vue de la survie, reste une pratique nécessaire aux principautés danubiennes. Dans ce sens, *l'Histoire hiéroglyphique* est, après le monument littéraire de Neagoe, le second ouvrage théorique des problèmes de la direction de l'Etat que connaisse notre littérature.

Par la suite, en prenant pour point de départ l'étude du concept de lumière — à grands reflets sur la pensée philosophique et religieuse du sud-est européen — on analyse, concrétisée dans le *Divan* surtout, la double synthèse dans la pensée du prince. La première, typique pour la Renaissance, consiste dans la conciliation des éléments de l'antiquité païenne ou des éléments „hérétiques" et des éléments chrétiens. La seconde synthèse, elle aussi expression de la position moyenne de Cantemir, est réalisée par le facteur équilibrant de la raison dans la dispute Sage-Monde, Coeur-Corps, qui a lieu sur un fond médiéval. C'est toujours ainsi que s'explique le fait que le motif *vanitatum vanitas* est contrecarré par le *carpe diem* rationnel. D'autre part, la méditation sur l'inconstance, sentant le fatalisme oriental, devait mener à l'image du monde comme une roue, d'où découlerait naturellement la thèse du développement cyclique, appliquée surtout à l'étude de l'histoire. La conclusion à laquelle nous aboutissons est que le développement cyclique est un des leitmotives fondamentaux sur lesquels s'organise la pensée de D. Cantemir. Dans ce sens, *l'Histoire Ottomane* se trouve à la confluence de deux conceptions qui restent conjuguées, „l'état des monarques" — d'influence occidentale certaine — souscrivant au cercle fermé, de facture orientale, direction d'ailleurs prédominante. Une place importante dans l'économie de l'étude est accordée au commentaire des notes de *l'Histoire Ottomane*, de valeur scientifique et littéraire en même temps. Les nombreuses notes, amplifiées, comprennent — de manière disparate — les termes centraux de la théorie de Cantemir (du développement cyclique) qui peut être retenue de la monographie vaste de l'Empire, cristallisée à la manière d'un kaléidoscope dans des détails sur la vie intime des

sultans, la description du cérémonial compliqué de la Sublime-Porte, l'histoire de certaines familles illustres, des descriptions à caractère ethnographique, etc. Nous croyons que l'observation attentive du monde islamique a contribué essentiellement à la formulation, par Cantemir, de la théorie sur l'histoire. Ce n'est pas par hasard que notre historien met l'accent, par rapport à Montesquieu, sur le caractère inexorable de l'évolution cyclique, bien que l'idée de causalité, préfigurée par les Antiques et appliquée par l'Écuyer Cantacuzino à esprit occidental, ne pût être étrangère au prince (comme tout l'espace du sud-est), qui énumère d'ailleurs quelques-unes des causes de la „décadence” du Croissant. La mixture des deux conceptions équivaut à l'un des indices idéologiques et culturels de la turcocratie au début du XVIII^e siècle. Le rapport entre *hiératique* et *dynamique*, visible dans les *Enseignements* de N. Basarab, qui prolongent à leur tour un plus ancien dualisme byzantin, peut être rencontré ici encore, chez D. Cantemir, en correspondance avec l'idéologie bipolaire et respectivement avec les composantes essentielles de sa théorie sur l'histoire. La relation de l'historien dans les notes de *l'Histoire Ottomane* glisse, d'autre part, en fiction romanesque permettant que celle-ci se soutienne toute seule et marquant de la sorte le passage de la „balkanité” profondément tragique du temps de la domination ottomane, au balkanisme littéraire-artistique qui cristallise des attitudes puisées à la pratique de la survie. Cantemir présage, par des moyens propres, le rachat esthétique de ces temps mouvementés et labiles moralement. De ce point de vue *l'Histoire hiéroglyphique* — le roman allégorique auquel nous consacrons une analyse détaillée — contoure une typologie balkanique, qu'on retrouve plus tard, dans les *Lettres* de Ion Ghica. Composée dans le moule du conte oriental, *l'Histoire hiéroglyphique*, d'un baroque *sui-generis*, est écrite à l'intention inavouée, et peut-être plutôt subconsciente, de sauver esthétiquement ce monde périmé mais résistant quant aux mœurs, comme procéderont, deux siècles après, Ion Barbu et M. Caragiale, rapport à l'interprétation d'un espace où le sublime et le dégradant fusionnent en formes uniques. L'imagination luxuriante, le génie de l'intrigue, le culte de la parole souvent gratuite, les exercices oratoires, le rythme désordonné ou la morale louche — donc tous les éléments qui ont contribué, plus tard, à jeter une nuance péjorative sur le balkanisme, on les y rencontre, sans qu'on

puisse faire pour autant abstraction de la „mélancolie“ qui traverse l'oeuvre et forme l'autre visage, presque point visé, du concept.

S'accrochant à l'orthodoxisme inhibitif — nécessaire pourtant pour conserver notre essence nationale à une époque d'oppression — D. Cantemir annonce la victoire nette de la pensée laïque. Le triomphe, la libération d'Anton Pann de sous la tutelle de l'idéologie religieuse, est préparé soigneusement par le moment Cantemir. „La Nouvelle Renaissance Byzantine“, dans l'acception de Iorga, culmine avec la période du phanariotisme qui prend connaissance, en 1821, de la dernière chimère du Phénix hellénique. C'est une époque où la „chanson à boire“ amoureuse et dévitalisée cède sa place à la satire mordante signée par N. Filimon ou à l'éclat fruste du rire d'Anton Pann. On a consacré à l'analyse de cette période le chapitre, la *Consécration du balkanisme*. Étude de la mentalité collective du temps d'Anton Pann, envisagée du point de vue de l'élaboration de séries esthétiques nouvelles, à côté de celles qu'elle continue depuis l'époque des *Enseignements* ou de Cantemir, ce chapitre a pour objet le balkanisme qui se présente comme un produit de l'urbanisme en développement. On y tente une première esquisse du concept, en partant de cette vérité que le phénomène esthétique ayant ce nom (le balkanisme) ne peut être considéré un courant littéraire-artistique, à l'exemple du romantisme, à savoir un mouvement unitaire à statut esthétique. Il s'agit en fait d'une catégorie typologique impliquée dans l'espace culturel péninsulaire et vis-à-vis de laquelle le Nord-Danubien — au-delà des contaminations motivées du point de vue historique par le Byzance et le Croissant ottoman — a l'avantage d'un *détachement*, d'une possible existence théorique, chez nous précisément, du concept. Que ce résultat soit exactement celui d'une objectivation, d'une prise de distance, on voit aussi distinctement, que ce n'est que dans notre siècle qu'on parle de l'existence (il est vrai, au sens péroratif) d'un balkanisme littéraire artistique mais confondu (toujours significativement, à cause de l'insuffisant éloignement dans le temps) avec la „mentalité balkanique“ à résonnance ottomane-phanariote. La discussion nuancée de l'idéologie de Heliade Rădulescu, contradictoire, telle qu'elle se présente dans la théorie de „l'équilibre entre antithèses“ conduit à la conclusion que le balkanisme doit être considéré un immense drame historique et esthétique, sans qu'on néglige le revers parodique. En tant que fait artistique et mentalité historique, il se définit comme une subtile, et parfois choquante, association



d'états contrastants. Le pittoresque qui en découle se justifie maintenant ontologiquement, ayant un rôle fonctionnel et un statut d'immanence, étant moins le produit d'une technique, comme il arrive dans notre siècle. Drame et parodie d'un temps mouvementé, coexistence de deux sens — régressif et progressif (synchronique donc du jaillissement du romantisme chez nous) — sens qui distinguent A. Pann — N. Filimon — Ion Ghica d'un Eclisiarhul, de Râmniceanu ou de Beldiman, le balkanisme littéraire considéré comme un *rachat esthétique* (ou *surréalité*) est formé de fronts interférents, l'un impliqué par le maniérisme néoanacréontique, par un art raffiné du cérémonial, l'autre, par la prolifération de la création populaire et quasi-folklorique, celle-ci se constituant dans une véritable revanche accordée par l'esprit *laïc* à l'esprit *religieux*. Liée aux problèmes précédents, la poursuite — sous l'angle du moralisme du sud-est — de la compétition, mais aussi de la complémentarité de l'art *officiel* et de l'art *populaire* d'une part, du *sacré* et du *profane* d'autre part, tout cela esquisse la définition générale du concept qui s'en forme, naturellement, des composantes.

Se réclamant en égale mesure et en vertu du synchronisme cité, des courants artistiques statués esthétiquement aussi (romantisme, classicisme, etc.), du réalisme spontané des livres populaires ou du moralisme en quelque sorte solennel de la littérature moraliste religieuse et des „miroirs des princes“, ainsi que de la structure baroque même de la société phanariote, le balkanisme — en tant que produit *citadin* — est l'expression des constructions formelles toujours plus réalisées grâce à la prise de conscience progressive de la crise de la société féodale roumaine, processus qui implique un détachement critique et, évidemment, une attitude *polémique* au plus haut degré. Dans ce sens, de Pann à Ghica, en passant par Filimon, l'esprit critique parcourt un chemin ascendant, directement proportionnel (quant au sens progressif du concept) de l'autre ligne, contemporaine en quelque sorte et moderne, représentée par les écrivains de 1848.

Grâce à un colporteur de génie, A. Pann (1797-1854), le faste parémiologique s'organise dans une *Histoire de la Parole* (*Povestea vorbii*) en fonction de la structure du conte sérial oriental, utilisée par Cantemir et que nous retrouvons dans l'épos de Sadoveanu, le récit de P. Istrati ou le roman d'Emanoil Bucuța. Signifiant la revanche de l'art profane sur l'art religieux, du niveau populaire sur le niveau aulique, A. Pann est, comme

H. Rădulescu, un „homo duplex” balkanique. L'esprit de Nastratin, composante de l'esprit péninsulaire, ne cache pas la larme : le drame et la parodie coexistent dans des alliages linguistiques pleins de couleur. L'analyse consacrée au moralisme de *Hristoitia* ou du trésor sapiential existant en *Archirie* et *Anadan*, renvoie directement au soulignement d'une coordonnée fondamentale du balkanisme, à savoir l'éthique traduisant l'attitude devant une histoire ressentie sans cesse comme restrictive. C'est dans le même esprit que nous commentons le burlesque du lointain écho byzantin, qu'est *L'Histoire des fruits* (*Povestea poamelor*). De même, les recherches comparatives du type „Ésope et A. Pann” ou „A. Pann et le proverbe au sud-est” viennent compléter l'une des figures les plus complexes de notre culture littéraire. Le goût de la farce, „l'humour suburbain” (I. Negoitescu), le „parler faubourien” d'Anton Pann enfin, correspondent, comme attitude générale, à la dégringolade des phanariotes qui perdaient — pour la seconde fois après 1711 — l'illusion de la réflexion d'un Byzance fondé sur le grec, illustre seulement dans le souvenir.

Avec l'architecture romanesque de N. Filimon (1819-1865) — point étranger à la sensibilité crucifiée dans *l'Hôpital de l'amour* — l'esprit critique augmente, les incisions sont plus dures, plus directes et causées par une nécessité romantique, excessivement moralisatrice, de *fixation*. Type visuel par excellence, Filimon complète d'une manière heureuse l'auditif Pann, tous les deux manifestant leur penchant pour la parodie et détenant en même temps la vocation des formes de *l'épique* au sud-est. Avec N. Filimon on ne se situe plus au présent gnomique de la parimie. Par rapport à A. Pann il y existe, plus accentuée déjà, la conscience de la rétrospective accompagnée, il est vrai de l'attitude passionnée du romantique. Les descriptions vastes rendent sensible, perceptible, une atmosphère qui connaîtra le processus, sans cesse renouvelé, d'évocation — dimension composante de notre balkanisme du XX^e siècle. Si le „rachat” par l'art ne s'y passe que partiellement, cela est dû à ce que Filimon a été trop près du modèle de sa fiction. Ion Ghica (1816—1897) en échange, qui, par rapport à Filimon surtout, a aussi le *loisir* nécessaire à la rétrospection, emplira le tableau du mouvement chaotique, de bazar, de certains types qui anticipent directement ceux des *Aigles* (*Pajerele*) de M. Caragiale. Si dans le *Chronographe* D. Eclisiarhul savoure en égale mesure l'histoire et la légende et si Filimon oscille, indécis, entre document et fiction, la littérature de

voyage du bey de Samos passe définitivement, peut-être involontairement, à la *littérature exemplaire*.

Réaliste du point de vue de la vision, Ghica demeure — spirituellement parlant — un contemplatif qui laisse bâtir à l'imagination, par alternances de rythmes et de plans narratif, un épos de facture orientale. Le nerf polémique, le goût de la caricature et de la charge, l'absence du sentiment d'espace, l'éloge du „dire“, du récit, donc du *logos* par excellence, le rythme alerte, l'obsession de la matérialité, l'exotisme involontaire et fonctionnel, etc., placent I. Ghica dans la même direction, celle de la consécration esthétique du balkanisme. Le moralisme, le rhétorisme, la compétition entre sacré et profane, les reminiscences de visions hiératiques etc., traversent également l'univers de Pann, Filimon et Ghica, retrouvant d'autres orientations, plus récentes et décidément plus polémiques, pour se prolonger ensuite, par de notables efforts d'esthétisation par des nervures de plus en plus fines chez nombre d'écrivains de notre siècle.

Le Byzance demeure un modèle de „praxis“ politique, mais aussi une matrice spirituelle, retrouvable dans l'aventure ininterrompue de la littérature sapientiale ainsi que dans les évocations cultes — plus ou moins directes — d'où Ion Barbu accomplira par la méthaphore de l'*Isarlik*, le saut dans le monde métaphysique.

Le Balkanique, en tant que type des contrastes et homme du présent, ne repousse pas la projection dans l'absolu, l'idée devant laquelle l'auteur de *Mademoiselle Hus* et M. Caragiale se prosternent. L'attitude contemplative et le dynamisme se rencontrent dans l'attitude parodique de l'individu, qui démontre qu'il possède même hypertrophié, le sentiment de l'histoire. Le comportement bizarre, le geste ostentatif, le penchant pour le faste n'éliminent la note hiératique, l'ascèse de l'ancien „stylite“, ni l'attitude contemplative à racines orientales non plus, que Cantemir transforme en concept de „philosophie de l'histoire“, figurée cycliquement. N'est-ce point la parodie — esthétiquement parlant — une conscience de soi de la littérature qui surgit à toutes les époques alexandriennes? Du moins dans cette phase „classique“ de notre balkanisme, on se trouve devant un phénomène de donquichottisme littéraire autochtone. Ce n'est pas par hasard que le même I. Barbu croyait avoir trouvé dans l'„humour“ de cet espace „une dernière Grèce“, mais dimensionnée de manière tragique, comme tout déclin. Les dernières convulsions du moyen âge se traduisent par des rythmes accélérés et un style débordant qui avouent — converties lit-

térairement — l'épreuve, en partie inconsciente, d'une fin de cycle historique.

Spectaculaire, l'intelligence imagée du Balkanique déploie — à l'aide de la parole — des voiles tissés de réel et de fabuleux, mais en contournant sous les couleurs fortes le revers de la médaille — „la mélancolie” de la société entrée définitivement et légitimement dans la pénombre d'une autre histoire. De l'„ingénuité du tissage à la main” (G. Călinescu), les directions esthétiques et thématiques, toujours plus diversifiées relèvent la plus importante peut-être des écoles de style destiné, croyait I. Barbu, „à conduire au virtuel et à l'intérieur”.

L'épique étincelante a des fulgurations lyriques et ceux qui viennent le siècle suivant raffinent l'évocation par la diffusion du lyrisme, en accord avec la fondement lyrique de l'esprit nord-danubien. Le IV^e chapitre, *Reflets littéraires* traite — dans un ensemble de dix études — de quelques-unes des nervures les plus importantes de ce style caractéristique de notre siècle. De la constatation qu'à l'époque de consécration du balkanisme littéraire artistique suit, en rapport d'inverse proportionnalité presque avec le poids de „reflets” proprement dits littéraires, une époque d'approximations théoriques intéressantes et fécondes comme suggestions, fragmentaires peut-être aussi à cause des contextes différents où elles apparaissent, de cette constatation donc, l'auteur poursuit son investigation dans le domaine de la fiction littéraire. On rappelle que le statut théorique du concept fait l'objet d'une autre investigation. On souligne les contributions de G. Călinescu, Tudor Vianu ou, plus près de nous, celles de C. Ciopraga et A. Constantinescu — mais sans que celles-ci aient une valeur référentielle. Découlant, dans nos analyses, de la tonalité d'évocation du balkanisme les „reflets” concrétisent d'autres dimensions qui interfèrent.

Ainsi peut-on parler avec Sadoveanu, Bucuța mais aussi avec E. Barbu du balkanisme de „communs souvenirs historiques” (N. Iorga), auquel s'ajoute le balkanisme moral-politique (G. Magheru, I. L. Caragiale), le balkanisme à prédominance sociale (P. Istrati) ou éthico-religieuse (G. Galaction) mais aussi la dimension métaphysique (I. Barbu) et surtout esthétique qui adoucit l'évocation en lui conférant le tonus général chez M. Caragiale, A. Ma-niu, G. Galaction, I. Barbu etc. Le rachat esthétique dont nous parlions aux chapitres précédents se réalise maintenant pleinement, en égalisant les „reflets”. Les écrivains sont envisagés séparément

mais avec des renvois naturels d'ordre comparatif: Le souvenir de Țarigrad (M. Sadoveanu), „L'esprit balkanique" (I. L. Caragiale), L'aventure insoupçonnée (P. Istrati), Evolution esthétique de l'épique (Em. Bucuța), Le pittoresque moral (G. Galaction), Les „âges" de Balkaneus (G. Magheru), Le „byzantinisme" de l'image (A. Maniu), Autocratie esthétique et sanction éthique (M. Caragiale), „La dernière Grèce..." (I. Barbu), La „Mélancolie" du prince (E. Barbu). Un chapitre final, sans tirer de conclusion, annonce l'objet de la prochaine section de notre investigation, les *Permanences littéraires du sud-est européen*.



De același autor :

ORIENTĂRI CRITICE, 1972

MOMENTE ȘI SINTEZE

În seria „Momente și Sinteze” au apărut :

- | | |
|------------------|---|
| POMPILIU MARCEA | — „CONVORBIRI LITERARE”
ȘI SPIRITUL CRITIC |
| Z. ORNEA | — POPORANISMUL |
| D. MICU | — „GÎNDIREA” ȘI GÎNDIRIS-
MUL |
| OVIDIU PAPADIMA | — IPOSTAZE ALE ILUMINIS-
MULUI ROMÂNESC |
| DAN HORIA MAZILU | — BAROCUL ÎN LITERATU-
RA ROMÂNĂ DIN SEC.
AL XVII-LEA |
| SERGIU PAVEL DAN | — PROZA FANTASTICĂ RO-
MÂNEASCĂ |

Urmează să apară :

- | | |
|-------------------|---|
| G. GHEORGHITĂ | — SBURĂTORUL |
| FLORIN MIHĂILESCU | — CONCEPTUL DE CRITICĂ
LITERARĂ ÎN ROMÂNIA |
| ION LUNGU | — ȘCOALA ARDELEANĂ |
| POMPILIU TEODOR | — ILUMINISMUL ROMÂNESC |